Kart
o. 5 L.

L. art.

o.

52 ab

Tafel I.

Kirche und Synagoge am Südportal des Strassburger Münsters.

GEISTLICHES SCHAUSPIEL
UND
KIRCHLICHE KUNST

Ikonographische Studie

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTE

VON

Dr. PAUL WEBER

Mit 10 Abbildungen im Text und 2 Tafeln in Lichtdruck

STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT (ADALB. NEFF).
1894

Tafel I

Kirche und Synagoge am Südportal des Strassburger Münsters

GEISTLICHES SCHAUSPIEL

UND

KIRCHLICHE KUNST

in ihrem Verhältnis erläutert

an einer

Ikonographie der Kirche und Synagoge.

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

Dr. PAUL WEBER.

Mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Text-Bildern.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT (PAUL NEFF).
1894.

„Rätselbilder zu schaffen, lag niemals in der Absicht des Mittelalters. Der Anschauungskreis des Zeitalters bildet den festen Hintergrund für die künstlerischen Gedanken.“

Anton Springer.

Staats-
bibliothek
Bamberg

Hofbuchdruckerei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Vorwort.

Der ikonographische Teil der nachfolgenden Studie ist herausgewachsen aus einem Thema, das mir vor Jahren mein Lehrer Hubert Janitschek im kunsthistorischen Seminar zu Strassburg zur Bearbeitung gab, ein Thema, dem er bis zu seinem am 21. Juni 1893 erfolgten Tode immer ein besonderes Interesse bewahrte, wie er denn wiederholt in den Seminarübungen seine Schüler auf diesen Bilderkreis aufmerksam machte und mit Vorliebe bei den „harten Nüssen“ verweilte, die ein Teil der hier in Betracht kommenden Denkmäler seit lange für den Ikonographen bilden. Nächst ihm verdanke ich manchen wertvollen Wink für die Behandlung dieses Themas Herrn Geh. Hofrat F. X. Kraus und Herrn Prof. H. Brockhaus, auch stellten meine lieben Kollegen Dr. Wilhelm Voege und Dr. Carl Koetschau, sowie Herr Provinzial-Conservator Dr. Clemen mir in liebenswürdigster Weise ihre für dieses Thema gesammelten Notizen zur Verfügung. Ueber die Entwicklung des ikonographischen Themas zu der jetzigen Gestalt der Studie ist in der Einleitung kurz berichtet; sie vollzog sich unter dem Eindruck der Forschungen Anton Springers, Carl Meyers und Julien Durands über den Einfluss des geistlichen Schauspiels auf die kirchliche Kunst. Wenn ich schon im ersten Teile dieser Studie, der im Sommersemester 1893 als Dissertation die Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig erhielt, die Untersuchung über das geistliche Schauspiel an die Spitze stellte und seinen Einfluss namentlich auf Denkmälern des frühen Mittelalters zu erweisen bemüht war, so konnte mich eine im vorigen Herbste nach Frankreich unternommene Studienreise nur in dem Vertrauen zu dem eingeschlagenen Wege bestärken. Merkt man auch der Arbeit in ihrer jetzigen Gestalt an, dass ich erst auf Umwegen zum eigentlichen Kern der Sache vorgedrungen bin — viel näher wäre der Weg gewesen, wenn ich von Anfang an das Prophetenspiel zu Grunde gelegt und die Ikonographie der Kirche und Synagoge ganz aus dem Spiele gelassen hätte — so hat dies auf der andern Seite doch das Gute, dass ich mich wenigstens vor dem Vorwurfe leichtfertiger Kombination gegen die auf so beschwerlichem Wege gefundenen Resultate gesichert glauben darf.

Während ich diesen Winter mit der Verarbeitung des in Frankreich gewonnenen Materiales beschäftigt war, erschien der erste Band von Creizenach's „Geschichte des neueren Dramas“, auf die ich leider erst aufmerksam wurde, als der Druck fertig war; ich sage „leider“ nicht deshalb, weil durch dieselbe die litterarische Grundlage der nachfolgenden Studie etwa entscheidende Abänderungen erlitten hätte — im Gegenteil gereichte es

mir als Nichtfachmann zur Beruhigung, dass ich mir, soweit mir eine flüchtige Durchsicht des vortrefflichen Werkes zeigte, keine wesentlichen Verstösse gegen die neuesten Ergebnisse der litterarhistorischen Forschung habe zu schulden kommen lassen und wohl auch nichts Wesentliches übersehen habe, — sondern weil manche Ausführungen durch Verweisung auf jenes Werk, das die bisherige Forschung auf dem Gebiete des geistlichen Schauspieles übersichtlich zusammenfasst, hätten bedeutend kürzer gehalten werden können. Uebrigens geht der geehrte Verfasser gerade auf den Kernpunkt der nachfolgenden Untersuchung, die Rollen der Kirche und Synagoge im geistlichen Schauspiele des Mittelalters, nirgends näher ein, so dass in dieser Hinsicht keine Kürzung erforderlich gewesen wäre.

Wie es bei dem Charakter des anscheinend so engen und in Wirklichkeit doch so weitschichtigen Themas erklärlich ist, bin ich ausser den eingangs genannten Herren den verschiedensten Instituten und Personen zu Dank für Unterstützung bei dieser Arbeit verpflichtet, wie aus den Anmerkungen weiterhin öfters ersichtlich ist. An dieser Stelle will ich nur denjenigen Herren, die ich im Laufe der Untersuchung dankend zu erwähnen nicht Gelegenheit fand, meinen Dank abstatten, den Herren Professoren und Doktoren Berthier, Lamprecht, Sievers, Stückelberg, und Herrn Guido Maria Drewes S. J. — dann namentlich den Leitern und Beamten einer ganzen Reihe von öffentlichen Instituten, in erster Linie der Handschriften-Abteilung der Bibliothèque nationale zu Paris und der Bibliotheken zu Bamberg, Berlin, Karlsruhe und München, den Museen zu Basel, Berlin und Sigmaringen, dem Berliner Kunstgewerbemuseum und Kupferstichkabinett.

Degerloch bei Stuttgart, im Juni 1894.

Paul Weber.

Inhalt.

Seite

1. Kapitel. Einleitung 1

Gegensatz zwischen dem alten und neuen Bunde. Hauptlehren der Kirche darüber. Entwicklung des typologischen Bilderkreises, in der Mitte die Kreuzigung Christi, zugleich der Mittelpunkt der Messe. Haben sich die Personifikationen der Kirche und Synagoge aus der Messe entwickelt? Berechtigung einer Monographie dieses Bilderkreises. Das ikonographische Thema nur die Grundlage für die Untersuchungen über den Einfluss des geistlichen Schauspiels auf die kirchliche Kunst.

2. Kapitel. Litteratur und Forschungsgrundsätze 4

Die französischen, deutschen, russischen Vorarbeiten. Weder Ursprung noch Entwicklung von Kirche und Synagoge bisher genügend untersucht. Springers Grundsätze der ikonographischen Untersuchung nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung. Die Studien Carl Meyers und Julien Durands. Der kulturgeschichtliche Hintergrund.

3. Kapitel. Die ersten acht Jahrhunderte 9

Begrenzung des Themas.

I. Die ersten Personifikationen der Ecclesia. Codex Rossanensis. Wiener Genesis. Orantinnen. Die Doppelbilder in S. Sabina und S. Pudenziana. Gegenstellung Jerusalem-Bethlehem. Bronzethür von S. Zeno-Verona. Schlüsse. 9

II. Der typologische Bilderkreis — die Quelle für Kirche und Synagoge? 13

III. Die frühesten Darstellungen des Messopfers — die Quelle für Kirche und Synagoge? 13

4. Kapitel. Erstes Auftreten der Kirche und Synagoge im 9. u. 10. Jahrhundert.

I. Karls d. Gr. Stellung zum Bilderstreite nach der neuesten Forschung. Die erste Darstellung der blutauffangenden Ecclesia im Drogosakramentar. Die unsichere Datierung der karolingisch-ottonischen Elfenbeintafeln. Miniaturen in Aschaffenburg und Bamberg. 15

II. Ecclesia in den italienischen Exultet-Handschriften. Eine zweite Miniatur aus Metz. 17

III. Initial des Drogosakramentars als *terminus post quem* und die Deutung der Synagoge auf demselben. 18

IV. Elfenbeintafeln des 9. und 10. Jahrhunderts. Ihre Heimat, Litteratur und Verzeichnis. 19

5. Kapitel. Ursprung der Personifikationen von Kirche und Synagoge.

I. Sonderung der Tafeln in zwei Gruppen. Verhältnis der einen zur Messliturgie. Was die Gegenüberstellung von Kirche und Synagoge besagen will. Ihr Eindringen in die kirchliche Kunst durch liturgische Veranlassungen? 24

II. Erklärung der zweiten Gruppe auf Grund der *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* des Pseudo-Augustinus. Gedankengang derselben. Schlüsse. 27

6. Kapitel. Geistliches Schauspiel im 9. und 10. Jahrhundert.

I. Der Ursprung des geistlichen Schauspieles. Die neuesten Forschungen über seine Anfänge. Die ältesten Osterfeiern. Ihr Einfluss auf karolingisch-ottonischen Kunstwerken. Erklärung der Pariser Platte. 31

Seite

II. Die Kampfdarstellungen dreier Elfenbeintafeln dramatischen Ursprungs? Heidnische Festlichkeiten zur Weihnachts- und Osterzeit. Einführung der kirchlichen Spiele. Streitgesang zwischen Frühling und Winter — Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge. 34

III. Die Lage der Juden im Frankenreiche. Antisemitische Bewegung unter Agobard von Lyon. Die Altercatio als kirchliches Kampfmittel gegen die Juden. Zeitliche Uebereinstimmung mit den ältesten Darstellungen der Kirche und Synagoge. 37

IV. Frage der Priorität bleibt unentschieden. Kriegerische Darstellungen der Kirche. Die zeitliche Festlegung. 39

7. Kapitel. Das Prophetenspiel.

I. Der *Sermo beati Augustini contra Paganos Judaeos et Arianos.* Gedankengang. Entstehungszeit. 41

II. Ueberblick über Sepets Studie *Les prophètes du Christ.* Das französische 10-Jungfrauenspiel. Eselsprozession von Rouen. Adamsspiel. Benediktbeurer Weihnachtsspiel. Frankfurter, St. Gallener Spiele. Italienische, französische, englische Prophetenspiele. Immessens Sündenfall. Ausläufer des Prophetenspieles. 42

III. Nachträge zu Sepets Studie *Les prophètes du Christ.* Verbreitung in Deutschland. Verschiedenartige Ausgestaltung auf deutschem Boden. Hessisches, bayrisches, Erlauer, Seebrucker Weihnachtsspiel. Die Osterspiele. Die Fronleichnamsspiele. 48

IV. Das Prophetenspiel im 11. Jh. in Italien. Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis bei Capua das erste gemalte Passionsspiel. Die Glasfenster des Augsburger Domes. Die Wandgemälde in Burgfelden. Die Erzthüren von S. Paolo fuori le mura. Das Prophetenspiel an italienischen Kathedralen seit dem 12. Jh. Das Prophetenspiel an der Decke der sixtinischen Kapelle. 51

V. Das Prophetenspiel im 11. Jh. in Frankreich. Das Eindringen der Vorfahren Christi aus der Weihnachtsliturgie ins Prophetenspiel. Der Kasten St. Yveds. Die goldene Pforte zu Freiberg. Die Vorhalle der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. 54

VI. Nachhaltiger Einfluss des Prophetenspieles auf die kirchliche Kunst. Die Propheten und Sibyllen in typologischen Bildern. Die Armenbibeln. Das Freiburger, Heidelberger, Oberammergauer Passionsspiel. Das Credo. Die Spruchbänder als dramatische Erkennungszeichen. Der Mosesbrunnen Claus Sluters und verwandte Denkmäler. 55

8. Kapitel. Durchbruch des Antisemitismus im 11. Jahrhundert

I. Verschmelzung des Prophetenspieles mit dem Streitgespräche zwischen Kirche und Synagoge. Die centrale Stellung des Streitgespräches im Heilsdrama. Gründe für seine längere räumliche Beschränkung. 58

II. Die Lage der Juden im Mittelalter. Veränderung in der sozialen Stellung der Juden seit den Tagen Ludwigs des Frommen. Die ersten Verfolgungen in Frankreich und Deutschland. Der Judenhass der Kreuzzüge. Lage der Juden bis zum Ausgang des Mittelalters. Die Juden in England, Italien, Spanien. — Das Streitgespräch das tragende Element für die Verbreitung der Personifikationen von Kirche und Synagoge, der Judenhass und die Kreuzzüge dasjenige für die Verbreitung des Streitgespräches. Folgerungen. 59

III. Zunahme des Antisemitismus in der kirchlichen Dichtung seit dem 10. Jahrhundert. Verbreitung der Personifikationen von Kirche und Synagoge durch Hymnen und Kopierung. Einfluss der Judenfeindschaft auf die Hymnen. Liturgische Kunstdenkmäler des 11. Jh.'s. Ecclesia und Synagoge in Verbindung mit Vita und Mors. Veränderter Charakter der Darstellungsweise vor und nach der Wende des Jahrtausends. Einfluss des Bühnenkampfes auf die Kunstdenkmäler seit dem 12. Jh. Schlüsse. 62

9. Kapitel. Kirche und Synagoge im geistlichen Schauspiel.

I. Das Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge von der Forschung bisher wenig beachtet. Allgemeine Würdigung der erhaltenen Spiele. Mutmassliche Entwicklung des Bühnenkampfes. 69

II. Verzeichnis der Schauspiele mit den Personen der Kirche und Synagoge 71

Seite

III. Gemeinsame Grundlage. Verknüpfung mit dem Prophetenspiele. Anklänge an die Altercatio Pseudo-Augustins. 79

10. Kapitel. Die Bühnenrollen von Kirche und Synagoge im Einzelnen.

I. Das Eindringen liturgischer Vorstellungen in den Bühnenkampf. Das Verbinden der Augen. Verknüpfung des Streitgespräches mit der Kreuzigung Christi. 81

II. Das Eingreifen der Engel in das Streitgespräch der Kirche und Synagoge, Das französische Spiel No. 6, das Künzelsauer Spiel. Belege in der bildenden Kunst: St. Gilles. Soester Altartafel in Berlin. Die Kanzeln des Benedetto Antelami und der Pisani. Aehnliche Werke der Kleinkunst. 83

III. Bühnenkostüm der Kirche und Synagoge. Uebereinstimmung der Kunstdenkmäler mit der Beschreibung im Donaueschinger Spiele und in der *Desputoison*. Die Statuen am Südportal des Münsters zu Strassburg. 86

IV. Die Reittiere der Kirche und Synagoge 90

V. Die Bühnenhäuser für Kirche und Synagoge 91

VI. Französische Historienbibeln 92

11. Kapitel. Die Bühnenrollen der Kirche und Synagoge in der bildenden Kunst.

I. Kirche und Synagoge die Ecksäulen des geistlichen Schauspiels. Durch die Verschmelzung mit dem Prophetenspiele treten Kirche und Synagoge in den Mittelpunkt des Heilsdramas oder bilden dessen Rahmen. Entsprechend ihre Aufstellung an den Kirchportalen. Erklärung der Aufstellung des Bildercyklus in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B. 94

II. Ihr Eingreifen in verschiedene Scenen 96

III. Kirche und Synagoge im Marienleben. In den Eröffnungsscenen des Heilsdramas. Bei Maria vor der Geburt Christi. Bei der Geburt Christi. In den Mariä-Himmelfahrt-Spielen. Erklärung ihres Auftretens am Südportal des Strassburger Münsters und an andern Denkmälern 97

IV. Kirche und Synagoge im Weltgerichtscyklus. A.) Beim Auftreten des Antichrists. B.) Beim eigentlichen Weltgericht. C.) Als Anführerinnen der klugen und thörichten Jungfrauen. 103

12. Kapitel. Weitere Ergänzungen zu den Bühnenrollen von Kirche und Synagoge aus den Kunstdenkmälern.

I. Das Eingreifen Christi in den Kampf der Kirche und Synagoge 108

II. Das Eingreifen der Propheten Christi in den Kampf der Kirche und Synagoge 110

13. Kapitel. Liturgische Denkmäler der Kirche und Synagoge.

I. Im Ideenkreise des erlösenden Kreuzes 115

II. Das lebende Kreuz. Menschliche Arme am Kreuze Christi, ihr Eingreifen in den Streit zwischen Kirche und Synagoge. Ueberblick über die Darstellungen des lebenden Kreuzes. 116

III. Erklärung des lebenden Kreuzes. Das Neue dieser Darstellungsweise. Erklärung der Thätigkeit des oberen und unteren Kreuzarmes auf Grund kirchlicher und halbkirchlicher Dichtungen. Die Fronleichnamsliturgie als Quelle. 122

14. Kapitel. Kleine Nachträge zu den liturgischen Darstellungen der Kirche und Synagoge.

I. Ecclesia am Fusse des Kreuzes 126

II. Zur Datierung der Fresken in S. Petronio zu Bologna . . . 127

III. Einfluss des Dramas auf liturgische Darstellungen. Hostie und Kelch in der Hand der Ecclesia. Der Jude des Sigmaringer Tafelbildes. Dramatischer Einfluss auf dem Bilde des Hans Friess. 128

IV. Die Wappenzeichen der Synagoge 130

V. Die Synagoge mit dem Kelche 130

VI. Die Synagoge mit den Marterwerkzeugen 131

15. Kapitel. Kirche und Synagoge in der byzantinischen Kunst.

Byzantinische Bilder der Kirche. Liturgische Veranlassungen zur Darstellung der Kirche und Synagoge im griechischen Ritual. Byzantinische Darstellungen der Kirche und Synagoge. Schlüsse. 133

Seite

16. Kapitel. Ueberschau nach verschiedenen Seiten, Ausklingen in bildender Kunst und Schauspiel.

I. Die Freistatuen der Kirche und Synagoge an mittelalterlichen Kirchen, Ort und Zeit ihrer Aufstellung. Die erhaltenen Denkmäler. Verbreitung im lateinischen Abendlande. 136

II. Späteste Denkmäler in der kirchlichen Kunst und im Drama. Eine Geschichte der Kirche in ihren Kämpfen und Triumphen. 139

III. Der Genter Altar der Gebrüder van Eyck und das Bild des Lebensbrunnens in Madrid — ein gemaltes geistliches Schauspiel. 142

Schlusswort 145

Verzeichnis der Abbildungen.

Lichtdrucktafeln.

(Aus der Hofkunstanstalt von Rommel & Co. in Stuttgart.)

I. Kirche und Synagoge am Südportal des Münsters zu Strassburg (Titelbild).

II.—IV. Karolingisch-ottonische Elfenbeintafeln zu London, Paris und München.

V. Miniaturen in Ms. franc. 166 der Bibliothèque nationale zu Paris.

VI. Tafelbild des Hans Friess im Kantonal-Museum zu Freiburg in der Schweiz (Reproduction nach „Fribourg artistique à travers les ages“).

(Tafel II.—VI. am Schlusse).

Aus der lateinischen Bibel Cod. c. pict. 7 a auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Abbildungen im Text:

Kreuzigungsbild aus dem Drogosakramentar 16
Medaillons vom Gunhildenkreuz in Kopenhagen 65
Federzeichnung in Cod. 8201 in München 66
Abzeichen der Synagoge in Cod. Bruchsal. 1. zu Karlsruhe 87
Synagoge in Cod. 8201 in München 87
Kirche und Synagoge auf einem Glasfenster zu Chartres 88
Miniatur aus Ms. lat. 11560 der Bibliothèque nationale zu Paris 99
Aus der Bibel der Jeanne d'Evreux, Ms. franc. 9561 ebenda 109
Miniatur aus Ms. franc. 166 ebenda 110
Zwei Ausschnitte von dem Altarumhang aus Narbonne im Louvre 111
Miniatur aus Ms. lat. 11560 der Bibl. nat. Paris 113
Initial aus dem Graduale Cod. lat. 23041 in München 120

Erstes Kapitel.

Einleitung.

Der Scheidepunkt unserer Zeitrechnung bedeutet für die Heilsgeschichte zugleich den Scheidepunkt der Weltgeschichte. Durch die Menschwerdung des verheissenen Messias wird der alte Bund erfüllt, der neue nimmt seinen Anfang. Die Herrschaft des alten Gesetzes wird gebrochen und an seine Stelle das Evangelium der Gnade gesetzt. Dadurch wird ein Gegensatz zwischen dem alten und neuen Bunde geschaffen, der das Denken der Christenheit von den ersten Jahrhunderten an unablässig beschäftigt hat, bestimmter gefasst: zwischen dem alten und neuen Testamente. Wie auch sonst im Sprachgebrauch ist hier das Wort Testament sowohl als religionsgeschichtlicher Begriff wie als Bezeichnung für beide Teile der Bibel zu verstehen.

Die Grundlehre der christlichen Kirche über diesen Punkt ist die, dass das alte Testament die notwendige Grundlage und die Vorbereitung für das neue ist. Denn es enthält den geschichtlichen Beweis, dass Gott die Erlösung des Menschengeschlechts von Anfang an beschlossen hatte. Die Erscheinung Christi und die durch ihn gebrachte Erlösung ist daher keine zufällige, sondern eine nach ewigem Ratschluss geordnete. Dies geht auf Christi eigene Worte zurück (Matth. 2, 6; 22, 42; Joh. 5, 46; 7, 42), der es am einfachsten Lukas 24, 44 ausspricht: „Es muss alles erfüllt werden, was in den Propheten und Psalmen von mir geschrieben ist.“ Daneben entwickelt sich aber bald eine Weiterbildung dieser Auffassung über das Verhältnis beider Testamente, die im Mittelalter als eine Art Dogma galt: Das alte Testament ist das Vorbild des neuen und daher sind alle wichtigen Begebenheiten des neuen Testamentes und speziell des Lebens Christi in denen des alten Testamentes vorgebildet.

Für die bildende Kunst ist dieser Satz von unermesslicher Tragweite gewesen. Im Aufsuchen und Aufstellen dieser Vorbilder (Typen) mühte sich ein Jahrtausend christlichen Geisteslebens ab, so dass Heider mit Recht sagt, dass hierin „die Quintessenz des allgemeinen kirchlichen Wissens des Mittelalters“ enthalten sei.[1]) Ein Blick auf die Ausschmückung unserer mittelalterlichen Kirchen und ihrer Geräte und Handschriften beweist uns für das Gebiet der gleichzeitigen Kunst dasselbe.

Bereits im 5. Jahrhundert nach Christus kann man den typologischen Bilderkreis litterarisch fertig und einigermassen gefestigt annehmen, seinen Höhepunkt erreicht derselbe nach einigem Stillstand um die Wende des 11. zum 12. Jh. Dass damit die bildende Kunst gleichen Schritt hielt, beweist uns der Brief des Paulinus von Nola (Epist. XXXII, 5; Migne, Patrol. lat. Bd. 61), in welchem er eine um 400 erbaute Basilika beschreibt, für deren Ausschmückung der leitende Ge-

---

[1]) Camesina-Heider, Die Darstellung der Biblia Pauperum in einer Hdschr. d. 14. Jahrh., Wien 1863, Einleitung, auf die hier nachdrücklich verwiesen sei.

danke bereits die typologische Auffassung beider Testamente war. Auch die Verse des Elpidius Rusticus aus dem Ende des 5. Jh's. (Garucci, storia dell' arte cristiana, I, 521), in denen er eine Reihe alttestamentlicher und ihnen entsprechender neutestamentlicher Bilder anführt, beziehen sich wohl auf Kirchendekoration seiner Zeit. Und dass bereits im 7. Jh. Bilderbibeln dieses Inhalts aus Rom nach dem Norden Europas versandt wurden wies de Rossi nach. [1])

Den Angelpunkt der beiden ins Ungeheuere ausgesponnenen Bilderkreise bildet das Leiden des Erlösers, vor allem sein Tod am Kreuz. Diesen rückte die Kirche in den Mittelpunkt des ganzen Gottesdienstes durch die Messe, deren Hauptinhalt das Opfer Christi bildet. Täglich wiederholt sie damit die weltgeschichtliche Scheidung zwischen dem alten und neuen Bunde, zwischen Gesetz und Evangelium.

Es läge also die — m. W. übrigens noch nicht versuchte — Erklärung nahe, dass sich aus dem innersten Lebenskerne des mittelalterlichen Gottesdienstes heraus jene beiden Gestalten entwickelt haben, deren Ikonographie das Rückgrat der nachfolgenden Studie bilden wird: die Kirche und die Synagoge, die Personifikationen des alten und neuen Bundes. Viele Jahrhunderte hindurch hat sie die Kunst zu beiden Seiten des Gekreuzigten dargestellt ohne ihrer müde zu werden, die Kirche als jugendliche Königin, reich und festlich gekleidet als Braut des Erlösers, in der einen Hand die Siegesfahne, mit der Christus Tod und Teufel überwunden, in der anderen den Kelch haltend, in welchem sie das Blut Christi auffängt, wodurch ihr selbst Leben, Macht und Amt verliehen wird (Act. 20, 28; Ephes. 5, 23—27), — ihr gegenüber zur Linken des Gekreuzigten die Synagoge, die entthronte Königin, der die Abzeichen ihrer Würde entfallen; wankenden Schrittes entfernt sie sich von dem Kreuze, wo ihre Herrschaft gestürzt ward.

Der dadurch ausgedrückte Gedanke ist so einfach und klar, dass man sich vielleicht verwundern mag, warum Ursprung und Entwicklung dieser beiden Gestalten in einer eigenen Studie untersucht werden sollen. Aber erstens scheint die bildliche Darstellung dieses Gedankens doch nicht immer so ohne weiteres verständlich zu sein, wie mir manche Stellen in der einschlägigen Litteratur bewiesen, und zweitens wäre es mit der einfachen Erklärung des Ursprungs aus der Messe nicht abgethan. Denn gerade dafür hofft die nachfolgende Studie den Beweis zu erbringen, dass das blosse Vorhandensein der Idee nicht zur Uebertragung in die bildende Kunst ausreichte, dass der Ursprung, die Weiterentwicklung und namentlich die Verbreitung dieser Darstellungsform abhängig war von einer ganzen Reihe anderer Faktoren, die durchaus nicht so auf der Hand liegen, wie es zunächst den Anschein hat. Die Wirkung derselben war übrigens nicht auf dieses Gebiet beschränkt, so dass sich weitere interessante Folgerungen ziehen lassen.

Drittens verdient doch gewiss ein Bilderkreis — denn so darf man jene Typen mit all ihrem Zubehör wohl nennen — eine eingehende monographische Behandlung, der 8 Jahrhunderte lang, vom 9. bis zum 16. Jh. immer und immer wieder von der christlichen Kunst aller der Länder, die sich zur römischen Kirche bekannten, dargestellt wurde. Ganz abgesehen von den interessanten äusseren Wandlungen, welche die verschiedenen Zeitalter an den Gestalten der Kirche und Synagoge selbst vollzogen, die also den rein ikonographischen Teil der Abhandlung zu bilden haben, ist es sehr lehrreich, der Ausbreitung ihrer Typen innerhalb des Kunstbereiches nachzugehen. Denn nicht nur neben dem Kruzifixus finden wir die Kirche und Synagoge, mit dem zusammen sie überall dahin eindringen, wo man den Gekreuzigten darzustellen pflegte, d. h. so ziemlich auf allen Gegenständen des kirchlichen Kultus, so dass ihr Platz ebenso in Miniaturen, Wand- und Tafelbildern, wie auf Glasfenstern, kirchlichen Gewändern, Reliquienkästen und Chorstühlen ist, sondern sie lösen sich auch von der Darstellung der Kreuzigung los und treten als selbständige Gestalten auf. Noch ehe die Gotik der Wand-

---

[1]) cf. Kraus, Repertor. für Kunstwiss. XIII, 455.

malerei die Flächen raubt und deren Gebilde an der Aussenseite der Kirchen in Stein neu erstehen lässt, ist hier schon ihr Platz. Als mächtige, überlebensgrosse Gestalten erscheinen sie zu beiden Seiten der Hauptportale. Frei schaltet die Kunst mit ihnen und bringt sie selbst da zur Darstellung, wo wir ihr Erscheinen am wenigsten vermuten: Wir finden sie bereits bei der Erschaffung des Lichtes und der ersten Menschen dargestellt, sie reden mit den Patriarchen und Propheten des alten Bundes, sie erscheinen der Maria vor der Geburt des Heilandes, begleiten den Erlöser bei seiner Menschwerdung auf die Erde und stehen neben der Krippe bei seiner Geburt, sie nahen von beiden Seiten der thronenden Gottesmutter. Wir finden sie neben Christus dem Hohenpriester beim Abendmahl wie neben dem Verklärten in seiner Herrlichkeit. Sie erscheinen ebenso in Begleitung der Apostel, der Propheten, Sibyllen und Patriarchen, wie der klugen und thörichten Jungfrauen. Auch das Auftreten des Antichrist's bringt sie uns wieder vor Augen, bis endlich beim Weltgericht auch sie ans Ziel gelangen.

Es ist daher nicht zu verwundern, dass man so ziemlich bei jeder Art von kirchlichen Kunstwerken gewärtig sein muss, diesen beiden Gestalten zu begegnen. Auch innerhalb der illustrierten Handschriften lässt sich kaum eine Grenze ziehen, da sie ebensowohl in Bildern der Evangelien, Episteln, Psalmen, der Apokalypse und salomonischen Bücher gefunden werden, wie in rein liturgischen Handschriften oder Historienbibeln, in patristischen Werken wie in Weltchroniken. Ja bei ihrer ungemeinen Volkstümlichkeit, namentlich am Ausgang des Mittelalters, überschreiten diese Personifikationen auch die Grenzen des kirchlichen Kunstgebietes und kommen in Darstellungskreisen vor, die kaum noch den Zusammenhang mit ihrem Ursprung verraten.

Bedenkt man nun noch die zeitliche Ausdehnung dieser Darstellung über 8 Jahrhunderte und die räumliche über alle Länder der mittelalterlichen abendländischen Kirche, so wird man dem Verfasser wohl zugestehen, einerseits, dass eine ikonographische Behandlung der Kirche und Synagoge schwerlich etwas Ueberflüssiges ist, — wie denn Grimouard de St. Laurent in der Einleitung zu seinem *Guide de la peinture chrétienne* mit Recht betont „dass der Gegensatz zwischen Kirche und Synagoge eine ganze Kunstepoche charakterisiere“, — andererseits, dass es einfach unmöglich ist, den Reichtum der erhaltenen Denkmäler zu umfassen. Gerade die Unermesslichkeit des bildlichen Materiales hat mich auf den, wie ich glaube, richtigen Weg geleitet: Ueber dem Bestreben, wenigstens das Woher und Warum dieses Gegensatzes möglichst klar zu stellen, drängten sich Beobachtungen auf, die, falls sie als richtig befunden werden sollten, geeignet erscheinen dürften, über gewisse Gebiete mittelalterlicher Kunstübung ein helleres Licht zu verbreiten. Unwillkürlich kam es, dass die Ausführungen über den Gottesdienst und namentlich über das geistliche Schauspiel den ikonographischen Grundgedanken immer mehr überwucherten, und Verfasser glaubte nur dem Charakter der nachfolgenden Studie gerecht zu werden, wenn er als Titel „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ wählte und die „Ikonographie der Kirche und Synagoge“ erst an zweite Stelle setzte.

In der That steht das geistliche Schauspiel im Mittelpunkt der Untersuchung, das eigentlich kunsthistorische Material musste, um die Abhandlung nicht allzusehr aufzuhalten, leider stellenweise sehr gekürzt werden. Das auf den letzten Seiten befindliche Ortsverzeichnis soll dem Kunsthistoriker das Aufsuchen der im Laufe der Studie genannten Kunstdenkmäler erleichtern. [1])

---

[1]) Ein Generalverzeichnis aller mir bekannt gewordenen Darstellungen der Kirche und Synagoge könnte vielleicht für andere ikonographische Forschungen als Hilfsmittel dienen, würde aber trotz vierjährigem Sammeln für dieses Thema und weitgehender Unterstützung von verschiedenen Seiten noch allzusehr Fragment geblieben sein, da das mir zugängliche Material sich etwas ungleich auf die verschiedenen Länder Europas verteilte.

Zweites Kapitel.

Litteratur und Forschungsgrundsätze.

Es ist natürlich, dass ein so interessanter Bilderkreis, wie der der Kirche und Synagoge zweifellos ist, bisher keineswegs unbearbeitet blieb. Die Franzosen, welche ihr Interesse früher und nachdrücklicher der mittelalterlichen Ikonographie zugewendet haben, als wir Deutsche, sind auf diesem Gebiete vorangegangen. Die beiden französischen Jesuiten Cahier und Martin haben bereits in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts in ihren „Vitraux de Bourges“ [1]) ein wahres Repertorium für m.-a. Ikonographie geschaffen. Fast die Hälfte des seltenen, kostbaren, dabei im unhandlichsten Format geschaffenen Prachtwerkes ist der Erklärung des typologischen Bilderkreises und im besonderen der Kirche und Synagoge gewidmet. Bekanntlich war Cahiers Prinzip, die Erklärung der mittelalterlichen Denkmäler in erster Linie auf die patristische Litteratur zu begründen. Daher ist dort mit wahrem Bienenfleisse zusammengetragen, was sich in der patristischen Litteratur auf dieses Thema bezieht, vieles auch aus der Hymnologie. Da die Forschungen über das geistliche Schauspiel des Mittelalters damals eben erst begonnen hatten, so finden sich begreiflicherweise in den „Vitraux de Bourges“ nur wenige Hinweise darauf. Eine Ikonographie der Kirche und Synagoge zu geben, lag aber schwerlich in der Absicht der Verfasser, das geht schon daraus hervor, dass sie im wesentlichen nur französische Denkmäler des 12. und 13. Jh's. berücksichtigen, — die Stellung jener Gestalten innerhalb des typologischen Bilderkreises suchten sie vor allen Dingen klarzustellen. Doch scheinen diese Personifikationen dauernd Cahiers Interesse gefesselt zu haben, denn in seinen späteren Arbeiten kommt er mit Vorliebe auf dieselben zurück. Den wichtigsten Nachtrag gab er in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1. série, T. II.), wo er (mit Martin zusammen) in der Abhandlung *„Cinq plaques d'ivoire sculpté représentant la mort de Jésus-Christ“* zum erstenmale auf das Vorkommen von Kirche und Synagoge auf karolingischen Elfenbeinen zu sprechen kam, — und dann in der zweiten Serie seiner Mélanges an verschiedenen Orten. [2])

Während die kleineren französischen Ikonographien von Caumont,[3]) Corblet,[4]) Crosnier[5]) nicht viel Neues über unsern Gegenstand bieten, so umsomehr die in französischer Sprache erscheinenden Zeitschriften, namentlich Didrons „Annales archéologiques“,[6]) das „Bulletin monumental“ [7]) und die „Revue de l'art chrétien“.[8]) Von neueren Ikonographien bietet in Bezug auf Denkmäler Grimouard's *„Guide de l'art chrétien“* am meisten, während Auber in seiner *„Histoire et théorie du symbolisme“* (Paris 1884) die litte-

---

[1]) *Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges, recherches détachées d'une monographie de cette cathédrale, par les mêmes auteurs. Vitraux du 13. siècle. 2 vols. Paris 1841—44.*

[2]) Die erste Serie erschien 1847—56, die zweite 1872—76, je 4 Bände. Die einzelnen Citate im Laufe der Untersuchung.

[3]) Abécédaire ou rudiments d'Archéologie. Paris 1851–53.

[4]) Manuel d'archéologie. Paris 1851.

[5]) Iconographie chrétienne. Paris 1848.

[6]) 27 Bände, 1844—70.

[7]) Erscheint seit 1829.

[8]) Erscheint in Lille seit 1857.

rarische Seite betont. Einzelnes Neue bringt auch Reusens,[1]) so gut wie nichts die beiden neuesten ikonographischen Handbücher von Cloquet[2]) und Barbier de Montault.[3])

In Deutschland ist meines Wissens über die Gestalten der Kirche und Synagoge nichts über die französischen Vorarbeiten Hinausgehendes veröffentlicht worden. Mancherlei Notizen bietet Stockbauers „Kunstgeschichte des Kreuzes“ (Schaffhausen 1870). Ueber den typologischen Bilderkreis im allgemeinen handelte Heider, „Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des M.-A.,“[4]) zuletzt Dobbert in seiner Ikonographie des Abendmahles.[5]) Wichtiges brachten die neuesten Arbeiten Pokroffskys „Wandgemälde in den alten griechischen und russischen Kirchen“ (Moskau 1890) und „Das Evangelium in Denkmälern der Ikonographie“ (Petersburg 1892), beide russisch. Dass Notizen und kleinere Abhandlungen über unseren Gegenstand in vielen Werken und Zeitschriften, entsprechend seiner weiten Verbreitung, verstreut sind, ist natürlich. Eine Entwicklung der Darstellung von Kirche und Synagoge durch den ganzen Zeitraum, in welchem sie nachweisbar sind, fehlt bisher ebensowohl wie eine genügende Erklärung ihres Ursprungs,[6]) vor allem auch eine Begründung der auffallenden Erscheinung, dass diese Typen, die bereits im 9. Jh. nachweisbar sind, die im hohen Mittelalter eine ungemeine Verbreitung zeigen und in alle nur erdenkbaren allegorischen Beziehungen eingefügt werden, den Bruch der neuen Zeit mit der Ikonographie des Mittelalters und der Gebundenheit ihrer künstlerischen Ausdrucksweise überdauern und sich noch bis tief in die Renaissance hinein siegreich behaupten.

Seit jener grundlegenden Arbeit der vielbelesenen Jesuiten Cahier und Martin hat die ikonographische Forschung neue Bahnen eingeschlagen. Anton Springer war es, der als Grundsatz aufstellte: „Die wissenschaftliche Erkenntnis muss das Ziel anstreben, den Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und der lebendigen lichten Kultur des Mittelalters, wie sie uns namentlich in den litterarischen Denkmälern entgegentritt, zu erläutern und das Walten bestimmter Gesetze und Regeln bei der Schöpfung wenigstens der grösseren Bilderkreise zu beweisen.“ Liturgie, Predigt, Mysterienspiel, diese drei bezeichnete er als Hauptquellen und wichtigste Interpretationsmittel der oft fürs erste uns als „Rätselbilder“ erscheinenden m.-a. Kunstdarstellungen.[7]) Sehen wir uns diese drei Faktoren näher an:

Den innigen Zusammenhang zwischen den frühchristlichen Kunstdenkmälern und den gleichzeitigen liturgischen Formularien hatte bereits P. de Buck erkannt[8]) und nach ihm Le Blant ausführlich nachgewiesen.[9]) Für das Mittelalter bewies Fr. Schneider[10]) dasselbe. Von den neuesten hierauf bezüglichen Studien sei

---

[1]) Eléments d'archéologie chrétienne. 2. Edit. Louvain 1885/6.

[2]) Eléments d'iconographie chrét. Lille 1890.

[3]) Traité d'iconographie chrét. 2 vols. Paris 1890.

[4]) Jahrbücher der k. k. Centr.-Komm. 1861, pg. 1—128, mit 8 Tfln., erweitert in der oben pg. 1 Anm. 1 citierten Arbeit. Kleinere Arbeiten, wie die von Zacher in Quast- u. Ottes Zeitschr. 1858, 56 und 1859, 53, oder die Laib u. Schwarz'sche Ausgabe der Biblia Pauperum und die neue Wiener von 1890 können nicht alle einzeln aufgezählt werden.

[5]) Repertor. XIV, 459 ff.

[6]) Denn Cahier-Martin fussen doch zu einseitig auf den PP.

[7]) Zuerst in den „Ikonographischen Studien“ (Mitt. d. k. k. Centr.-Komm. 1860, V), dann in der epochemachenden Abhandlung „Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter“ (Sitz.-Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, 1879).

[8]) cf. Kraus, Roma soterranea, 2. Aufl., pg. 325.

[9]) Edmond le Blant, Etude sur les sarcophags chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878.

[10]) „Das Adventsdiptychon aus der Samml. Honolez-Hüpsch im Darmstädter Museum.“ Mainz 1889 (vorher in der Revue de l'art chrét. 1888). cf. dazu Ficker, der Mitralis des Sicardus, pg. 58 fg. und Nachtrag II, pg. 73 fg.

nur noch auf Stefan Beissel's „Deckenbemalung spätgotischer Gewölbe“ verwiesen, worin er an der Deckenbemalung der Matthiasbasilika vor Trier den Zusammenhang mit dem Tedeum darlegt.[1])

Wie steht es aber mit Springer's zweiter Hauptquelle, der Predigt? Es hat wohl seine guten Gründe, dass man auf diesem Gebiete ihm nicht rückhaltslos zu folgen wagte. Gewiss ist die Uebereinstimmung zwischen den mittelalterlichen Predigten und den sakralen Darstellungen oft überraschend, und zuweilen mag an dieser Stelle, namentlich wo sich die Prediger in Darlegung symbolischer und allegorischer Bezüge ergehen, eine Erklärung gefunden werden; aber dabei ist immer die subjektive Auffassung des Predigers im Auge zu behalten. Massgebend für Schaffung und Zusammensetzung kirchlicher Bilderkreise und für die Art der Darstellung im besonderen konnte die Predigt des Geistlichen kaum werden, selbst wenn sie Hunderte von Malen als Schema für andere benutzt wurde (wie das bei Predigtsammlungen speziell des von Springer so ausführlich besprochenen Honorius von Autun anzunehmen ist).[2]) Die Darstellungscyklen in und an den mittelalterlichen Kirchen sind jahrhundertelang die gleichen geblieben und stimmen oft auch in Einzelheiten in den verschiedensten Ländern der abendländischen Kirche überein. Die Uebereinstimmung mit den Predigten erklärt sich teilweise daher, dass sich der Prediger durch die in der Kirche vorhandenen Darstellungen anregen liess, der Gemeinde den Sinn derselben zu erklären.

Der Versuch, Springer in diesem Punkte zu folgen, den Georg Voss („Das jüngste Gericht“, Leipzig 1884) unternahm, indem er Einfluss der Homilien Ephräm des Syrers auf die Darstellung des jüngsten Gerichtes nachzuweisen bemüht war, hat sich doch im wesentlichen nicht bestätigt, wie aus einer Vergleichung mit dem betreffenden Abschnitt in Brockhaus „Die Kunst in den Athosklöstern“ (pg. 137—143) zu ersehen ist.

In dieser Frage hat Kraus wohl die endgültige Entscheidung getroffen, indem er zu jener Arbeit Springers („Quellen d. Kunstdarst.“) bemerkte: „Nicht sowohl die Predigt als die Liturgie mit ihren Gebetsformularien, ihrer Auswahl und Verwendung der Psalmen und der biblischen Lesestücke ist eine Hauptquelle zur Erklärung der m.-a. Kunstvorstellungen.“ (Repertor. V, 433.)

Aus dem Gottesdienst als solchem hat also die Erklärung für die kirchlichen Darstellungen in erster Linie auszugehen. Was am Altare gesungen, gebetet und verlesen wird, was Tag für Tag im Stundengebet und der Messe, namentlich aber was an bestimmten Festtagen — dazu immer mit denselben Worten — der gläubigen Menge zu Ohren dringt, das lebt in den Darstellungen auf den kirchlichen Geräten, den Einbänden und Illustrationen der liturgischen Bücher, den Messgewändern und Altar-Stickereien wieder auf, das hallt in farbigem Echo aus den Bildern der Wände, der Decke, der Glasfenster und Altartafeln wieder. Das war in der abendländischen Kirche der natürliche Ersatz für das Volk, das ja von dem lateinischen Gottesdienste nichts verstand. Aber nicht nur für die Kunst der lateinischen Kirche ist dies die Regel, auch für die der griechisch-byzantinischen. Brockhaus (a. a. O. pg. 147) sagt betreffs der byzantinischen Kirchenmalereien: „Die einzelnen Bilder, welche allmählich vor den Augen des Beschauers vorüberziehen, die Bilder der kirchlich wichtigsten Tage des Jahres lehren, ein jedes für sich, den engen Zusammenhang kennen, in welchem sie mit dem Gottesdienste stehen. Was der Gottesdienst in Worte fasst, fasst das Bild in Formen, und Aufgabe des Künstlers ist es, die ihm bekannten und alljährlich von neuem sich bietenden kirchlichen Vorstellungen künstlerisch zu fassen.“

Das ist so selbstverständlich dass vielleicht gerade deshalb die Forschung erst

---

[1]) Zeitschr. f. christl. Kunst (Schnütgen) II, 247 fg.
[2]) cf. Quellen d. Kunstdarst., pg. 16—28.

nach so manchem Umwege zu dieser Wahrheit gelangt ist. Von diesem Standpunkte aus ist es nun leicht, auch die oft schlagende Uebereinstimmung mit Stellen aus den Kirchenvätern zu erklären. Wurden doch grosse Abschnitte aus ihnen wörtlich in die kirchlichen Officien herübergenommen, wo sie dann dasselbe Ansehen genossen, wie solche aus biblischen Schriften, daher auch auf die bildende Kunst denselben Einfluss gewinnen konnten, wie jene. Ferner schlossen sich Hymnendichtung und Gebetsformularien vielfach an den von den Kirchenvätern zurechtgelegten Ideenschatz an. Auch auf diesem Wege erklärt sich die Uebereinstimmung mit den Predigten: Diese schöpften mit Vorliebe aus dem Ideenreichtum früherer Jahrhunderte. Waren doch selbst die berühmten Homilien eines Rhabanus Maurus nur Compilation aus den patristischen Sermonen.[1]) Und dann musste die Liturgie selbst oft zum Inhalte der Predigt herhalten. „Erklärung liturgischer Gebräuche, namentlich Erklärung des heiligen Messopfers, Einführung in das Verständnis des Kirchenjahres ist in den Predigten nichts gar so Seltenes.“[2]) Die besonders unser Thema berührende Passionspredigt des Honorius von Autun (Migne 172 col. 907—927) ist ihrem Hauptinhalte nach eine Wiedergabe und Erklärung der in gleichzeitigen Passionshymnen ebenso aufgezählten Vorbilder des Leidens Christi.[3])

Dass wir aus dem Mittelalter Werke besitzen, welche genaue Vorschriften für die Ausschmückung der Kirchen und die Zusammenstellung der Bilderkreise enthalten, wie das des Prämonstratenserabtes Adam von Whitehorn „*De tripartito tabernaculo*“,[4]) oder das Hauptwerk des Guilelmus Durandus, das fast kanonisches Ansehen genoss: „*Rationale divinorum officiorum*“ (vollendet 1286), fussend auf Johann Beleth und dem Mitralis des Sicardus,[5]) und dass darin eine Menge scholastischer Weisheit an die allegorischen Beziehungen verwandt wird, vermag obige Ansicht nicht umzustossen: sie bringen nur das in gedanklich geschlossenen Zusammenhang, was durch den Gottesdienst bereits vorgearbeitet war. Die Darstellungen in und an den Kirchen waren doch für das Volk da, bei dem kein Verständnis für ausgeklügelte theologische Allegoristerei vorausgesetzt werden durfte.

Man wird also, wenn man zur Erklärung einer mittelalterlichen kirchlichen Kunstdarstellung schreitet, nicht die erste beste Stelle aus der Bibel, geschweige denn aus den Kirchenvätern oder den Predigtsammlungen des Mittelalters herausgreifen dürfen, selbst wenn dieselbe eine auffallende Uebereinstimmung mit der betreffenden Darstellung bieten sollte, sondern zuerst auf den Wortlaut des Gottesdienstes, namentlich auf die Messliturgie, die Lesestücke, Gebete und Hymnen die Untersuchung zu richten haben. Dies wird unter Umständen grosse Schwierigkeiten haben, da auch nach der Einführung der römisch-gregorianischen Liturgie (in Mitteleuropa unter den Karolingern) viele grössere Kirchen und Diözesen ihre alten Liturgien noch lange beibehielten und zumal in den Hymnen bis zur Mitte des 16. Jh's. die grösste Mannigfaltigkeit und Willkür herrschte.

Es kann daher nicht geleugnet werden, dass zu einer wirklich erschöpfenden Behandlung mittelalterlicher Ikonographie ein umfangreiches Wissen in allen gottesdienstlichen Gebräuchen der mittelalterlichen katholischen Kirche, nicht weniger aber auch eine genaue Bekanntschaft mit dem katholischen Gottesdienste in seiner jetzigen Gestalt in allen seinen Teilen durchaus erforderlich ist. Man möge daher in dieser Beziehung gegen den Verfasser, der sich hierbei zum erstenmale in dieses ihm bisher ferngelegene Gebiet einzuarbeiten hatte, einigermassen nachsichtig sein.

---

[1]) Linsenmayer, Gesch. der Predigt in Deutschl. v. Karl d. Gr. bis z. Anf. d. 14. Jh's. München 1886, pg. 47 fg.
[2]) a. a. O. pg. 159.
[3]) a. a. O. pg. 167 u. 198 fg.
[4]) Migne Bd. 198. Geschrieben 1180. Am wichtigsten Kapitel 6.
[5]) Worüber Ficker a. a. O. zu vergl.

Wir kommen zur dritten der von Springer bezeichneten Hauptquellen, dem geistlichen Schauspiel! Schon vor Springers „ikonographischen Studien“ (1860) wurde gelegentlich auf die merkwürdige Uebereinstimmung des Schauspiels mit spätmittelalterlichen Bildwerken hingewiesen.[1]) Geniale Gesichtspunkte für die Vergleichung beider Gebiete stellte Mone auf. (Altteutsche Schauspiele, 1841, pg. 16 und Badisches Archiv II, 152. 338 fg.) Einzelbeobachtungen sind seitdem öfters gemacht worden.[2]) Zusammenhängendes gab bisher nur Carl Meyer (Basel) in den Aufsätzen „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ (Geigers Vierteljahrsschr. f. Kultur u. Litt. d. Renaissance, I). Im wesentlichen beziehen sich die bisherigen Beobachtungen nur auf das Schauspiel des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, wo die Bühne sich bereits ausserhalb der Kirche befand und das Spiel immer weltlicher ward. Die Forschung über das geistliche Schauspiel hat in den letzten Jahrzehnten riesenhafte Fortschritte gemacht, bedeutendes Material ist zu Tage gefördert worden, das viel schärfer zu sehen gestattet, als dies bis vor kurzem noch möglich war. Als Milchsack im Jahre 1880 seine „Entwicklung der Oster- und Passionsspiele“ begann, konnte er erst 24 lateinische Osterfeiern namhaft machen, Lange[3]) im Jahre 1887 bereits 224. Durch letzteren ist auch nachgewiesen, dass bereits im 10. Jh. in England und Deutschland die kirchliche Osterfeier durch eine dramatische Aufführung belebt wurde.[4]) Auf Kunstdenkmälern des frühen und hohen Mittelalters ist bisher kaum nach Spuren der Einwirkung durch das geistliche Schauspiel geforscht worden, ausgenommen die Studie Julien Durands: *Monuments figurés du moyen-âge, exécutés d'après des textes liturgiques.* (Bulletin monumental 1888, pg. 521 fg.) An der Hand von Sepets Abhandlung „*Les prophètes du Christ*“,[5]) von der weiterhin oft die Rede sein wird, bespricht er den Skulpturenschmuck der Hauptfassade von Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers, der auf Grund eines Weihnachtsspieles entworfen sei, und das Vorkommen entsprechender Darstellungen an einer Reihe italienischer Kathedralen. Dieser Arbeit verdanke ich den wichtigsten Fingerzeig für Behandlung meines Themas. Und da ich für den Bilderkreis der Kirche und Synagoge zu denselben Ergebnissen gelangte, wie Durand für den seinigen, so wird es sich wohl immer mehr bestätigen, dass das kirchliche Schauspiel in sehr vielen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes, namentlich der gotischen Kathedralen, ist, ja dass die Skulpturen an den Aussenseiten der Kirche, ebenso wie an manchen Orten die Malereien des Innern, oft nur eine getreue Wiedergabe der Scenen sind, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen des Beschauers sich entfalteten. Einzeluntersuchungen werden die Tragweite dieses Einflusses für die verschiedenen Bilderkreise noch genauer festzustellen haben. Man ist leicht versucht, über das Ziel hinauszuschiessen, indem man die im Mittelalter so ungeheuer wichtige Tradition der Darstellungsweise vieler Bilderkreise aus dem Auge lässt. Gerade für das vorliegende Thema aber scheint mir der direkte Einfluss durch das Schauspiel ausser Zweifel zu stehen. Möge der nachfolgenden Studie der Beweis dafür gelingen!

Ausser den bisher erwähnten Gebieten des mittelalterlichen Geisteslebens galt es aber auch noch eine Reihe anderer Faktoren zu berücksichtigen, die ihre unverkennbaren Spuren in unsern Bilderkreis gezogen haben, es galt ein Ver-

---

[1]) So Kugler im christl. Kunstblatt 1856, 233 fg.

[2]) Namentlich Froning, Drama des Mittelalters, Bd. 14 in Kürschners „Deutscher National-Litt.“ 1892 pg. 275—277. Trefflich der Abschnitt bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, pg. 217 fg. und 248.

[3]) Karl Lange, die latein. Osterfeiern. München 1887.

[4]) a. a. O. pg. 29, 38 u. 44 oben.

[5]) In d. Bibliothèque de l'école des chartes 1867, 1868, 1877. Der S.-A. von 1878 nicht mehr im Handel zu haben.

tiefen in den „Anschauungskreis des Zeitalters“, der, nach den Worten Springers, welche dieser Arbeit als Motto vorgesetzt sind, allein „den festen Hintergrund für die künstlerischen Gedanken“ bildet. Namentlich die Geschichte des jüdischen Volkes, dann die weltliche und halbkirchliche Dichtung des Mittelalters nebst den Fastnachtsspielen mussten beigezogen werden. Allen diesen Gebieten, noch dazu in drei so verschiedenen Zeiträumen, dem frühen, hohen und ausgehenden Mittelalter, gleich gerecht zu werden, ohne dabei das eigentlich kunsthistorische Material zu vernachlässigen, von dessen schier unübersehbarer Reichhaltigkeit schon oben die Rede war, ist auch dem redlichsten Bemühen schwer möglich. Möge wenigstens das letztere zu erkennen sein!

Drittes Kapitel.

Die ersten acht Jahrhunderte.

In der Einleitung wurde bereits die Epoche, in welcher bildliche Darstellungen der Kirche und Synagoge nachweisbar sind, zeitlich umgrenzt, nämlich vom 9. bis 16. Jahrhundert. Ehe wir zur Betrachtung dieses Zeitraumes übergehen, müssen wir die ersten 8 Jahrhunderte christlicher Kunstübung kurz überschauen, ob und was für Vorstufen sie für unsern Bilderkreis bieten.

Hier seien gleich die Grenzen der Arbeit bezeichnet: Es handelt sich um die Personifikationen der Kirche und Synagoge in ihrer feindlichen Gegenüberstellung. Einzel-Darstellungen der Kirche — die Synagoge kommt hier weniger in Betracht — werden zwar nach Möglichkeit berücksichtigt, doch ist es ganz unmöglich, alle jene symbolischen und allegorischen Bilder, unter welchen die christliche Kunst die Kirche darstellte, im Rahmen dieser Arbeit zu behandeln. War doch die christliche Kirche das Centrum des geistigen Lebens das ganze Mittelalter hindurch, der höchste Inbegriff der Macht, die Verkörperung der weltbeherrschenden Idee. Kein Wunder, dass die mittelalterliche Kunst unter allen nur erdenklichen Formen den Begriff der allmächtigen „Ecclesia“ zum Ausdruck zu bringen suchte. Was gilt z. B. dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, dem Niederschlag des kirchlichen Wissens der Hohenstaufenzeit, alles als Abbild der Kirche! Von der stolzen Königin auf dem Tetramorph und der Weingärtnerin des Hohenliedes wie dem erschreckten Weib der Apokalypse bis zur Kelter Christi, dem Paradiesgarten, dem Haus der Sulamith, der Mühle, dem Schiff des Odysseus und dem Vogel mit dem silbernen Vorder- und goldenen Hinterteil! Aber selbst die Darstellungen der Kirche als weibliche Personifikation können nicht alle berücksichtigt werden. Waren doch die Veranlassungen dazu und die Beziehungen, in welchen man sie darstellte, viel zu zahlreich und mannigfaltig, um in dem gedrängten Raume dieser Arbeit Platz zu finden. Es können derartige Darstellungen nur insoweit beigezogen werden, als sie zur Erklärung des Hauptthemas dienlich sind.

I.

Wie kam die christliche Kunst dazu, die Kirche unter der Gestalt einer Frau darzustellen? Abgesehen von dem weiblichen Geschlecht

des Namens ἐκκλησία[1]) boten eine Menge Bibelstellen die Veranlassung dazu.[2]) Bekannt ist auch, dass das „apokalyptische Weib“ in der Offenbarung St. Johannis auf die Kirche gedeutet wurde und dass man das Hohelied Salomonis als eine Verherrlichung des Verhältnisses Christi zu seiner Braut, der Kirche, auffasste.[3]) Auch in den paulinischen Briefen ist die Kirche die Braut Christi.[4]) Selbstverständlich folgen hierin auch schon frühe die Kirchenväter. Im Pastor des Hermas (1.—4. Vision) erscheint die Kirche dem Hermas bereits unter zweierlei Gestalt, erst als Matrone mit einem Buch, dann als jugendliches Weib. Und Melito von Sardes (Mitte des 2. Jh's.) spricht in seinem „Clavis“ verschiedentlich von *mulier ecclesia*, auch *vidua — puella ecclesia*.[5])

Es war natürlich, dass die neue Glaubensgemeinschaft der Christen schon frühzeitig nach einem bildlichen Ausdruck ihrer Zusammengehörigkeit strebte. Aber entsprechend ihrer unterdrückten und vielfach gefährdeten Lage in den ersten Jahrhunderten begnügte man sich mit schüchternen symbolischen Andeutungen. Ausser dem christlichen Monogramm musste ein Schiff, zuweilen mit Christus und Petrus, oder die Arche auf den Fluten, das Netz beim Fischzug Petri, eine Säule mit einer Taube oder dem Monogramm Christi darauf, dann Christus als guter Hirte mit seiner Herde, den Gläubigen als Abbild ihrer Kirche genügen.[6]) Aber auch nachdem das Christentum unter Konstantin d. Gr. Staatsreligion geworden war und die christliche Kunst die Flügel freier zu regen vermochte, scheint man Darstellungen der personifizierten Kirche in der Art der mittelalterlichen Kunst nicht gegeben zu haben. Die zahlreichen Orantinnen der frühchristlichen Kunst, von denen einige ja wohl als Personifikationen der Kirche aufzufassen sind,[7]) sind eben doch nichts weiter als ein Weib ohne deutliche Abzeichen mit betend erhobenen Armen, dessen symbolische Bedeutung man höchstens aus dem Zusammenhange erraten kann. Auch die nimbierte weibliche Gestalt, welche im Codex Rossanensis auf dem Titelblatt zum Evangelium Marci (fol. 121 a) an den schreibenden Evangelisten herantritt[8]) und in der Wiener Genesis auf dem zweiten Bilde (Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies) den Vertriebenen Trost zuzusprechen scheint,[9]) entbehrt bezeichnender Attribute, die sie ohne weiteres als Ecclesia erkennen liessen, wenn auch in diesen beiden Fällen eine andere Deutung als die auf Ecclesia vorläufig kaum grössere Berechtigung haben dürfte.

---

[1]) Ueber die ursprüngl. Bedeutung des Wortes ἐκκλησία und des im Grunde dasselbe bedeutenden συναγωγή cf. Auber, hist. du symbolisme II, 408.

[2]) Dieser Artikel ist ausser im 10. § der „Vitraux de Bourges“ neuerdings so ausführlich von Auber (II. 413 fg., namentl. II, Kap. 5—13) abgehandelt worden, dass ich hier einfach darauf verweisen kann.

[3]) Artikel „Eglise“ bei Auber Bd. II, ferner die Auslegung des Hohenliedes ebenda II, Kap. 5, der Apokalypse II, Kap. 6—13.

[4]) 2 Kor. 11, 2. Ephes. 5, 23—27.

[5]) Pitra, Spicileg. Solesm. II. u. III, spez. III, 103. 107. 112.

[6]) cf. Artikel „Kirche“ in Kraus, Real-Encyklop., „Eglise“ in Martigny, Dict. des antiquités chrét., „Church“ bei Smith u. Chetham. a dictionary of christian antiquities.

[7]) cf. Kraus, Roma sott. pg. 301, 315, 338 und den zusammenfassenden Artikel „Orans“ in seiner R.-E. Die am meisten umstrittene Figur bei dem Abendmahl in St. Callisto zulezt bespr. v. Dobbert, Repertor. XIII, 365 fg. Neueste Litt.: Liell, Darstellung Marias auf dem K.-Denkm. d. Katak. 1887, pg. 115—196 (verneint Deutung als Ecclesia, pg. 158). Wilpert, ein Cyclus christologischer Gemälde, 1891, pg. 30—49 (neigt zur Erklärung als Maria, pg. 43), Strzygowsky, Die Maria-Orans in der byz. Kunst, — archäol. Ehrengabe f. de Rossi 1892, 402—403. Kirsch, röm. Quartalschr. 1893, 1 u. 2. Heft, pg. 87—93. Heussner, Christl. Kunstblatt 1893, pg. 88—91.

[8]) Gebhardt u. Harnack, Codex Purpureus Rossanensis, 1880, (im Orient um d. Wende des 5. z. 6. Jh. entstanden), tf. XIX u. pg. XLVI.

[9]) Auf Wickhoffs Publikation der Wiener Genesis, Wien 1894, tf. 2. Gebhardt u. H. a. a. O. pg. XLVI: „Hier kann doch nur an die Kirche gedacht werden“. cf. auch Leitschuh, Gesch. d. karol. Malerei, Berlin 1894, pg. 259.

Es ist verständlich, dass man unter solchen Verhältnissen vergeblich nach einer Personifikation der Synagoge, vollends im Gegensatz zur Person der Kirche, in diesem Zeitraume suchen würde. Die Deutung der vielbesprochenen beiden Frauengestalten, die sich auf dem Mosaik an der Eingangswand im Innern der Kirche S. Sabina zu Rom gegenüberstehen,[1]) ganz gleichartig gebildet (abgesehen von den kleinen Medaillons mit Kreuzen auf dem Gewande der „Ecclesia ex circumcisione"), jede ein Buch in der Linken haltend, die Rechte lehrend erhoben, als Kirche und Synagoge ist durchaus nicht zulässig. Durch die Unterschriften „Ecclesia ex circumcisione" und „Ecclesia ex gentibus" sind sie deutlich als die beiden Elemente charakterisiert, aus welchen sich die früh-christliche Kirche zusammensetzte, als Judenkirche und Heidenkirche, nicht aber als Judentum und Christentum. Denselben Gedanken drückt Augustinus an mehreren Stellen ganz klar aus: Aus Judentum und Heidentum sammelt sich die christliche Kirche, in Christus, dem Eckstein, vereinigen sich die beiden von verschiedenen Seiten her zusammenlaufenden Wände.[2])

Die beiden Frauengestalten auf dem Apsismosaik in S. Pudenziana in Rom (etwa ein Vierteljahrhundert früher entstanden als das von 422—33 gefertigte in S. Sabina) kommen in diesem Zusammenhange nicht in Betracht. Auch ihnen fehlt jede Spur eines Gegensatzes, wie denen in S. Sabina, wenn man denselben nicht etwa in den beiden Apostelfürsten selbst suchen will, die dort oberhalb der einem jeden anvertrauten Kirche (Galat. 2, 7) standen, während hier in S. Pudenziana beide Frauen hinter ihnen Platz genommen haben und Kränze emporhalten (nicht ihnen aufs Haupt setzen!). Zudem dienen sie hier gar nicht als Abbild der beiden Kirchen.[3])

Trotz der allmählich zur Thatsache gewordenen völligen Scheidung des Christentums vom Judentume und dem mit der Zeit zunehmenden feindlichen Gegensatze beider betont die christliche Kunst der ersten acht Jahrhunderte nur das Einigende, nicht das Trennende beider Religionen. So sind auch die zahlreichen Darstellungen zu verstehen, auf denen das Gotteslamm oder Christus selbst den Mittelpunkt bildet, während von beiden Seiten aus den weit geöffneten Thoren der Städte Jerusalem und Bethlehem Lämmer zu ihm hinstreben, so in den Mosaiken der römischen Kirchen S. Maria Maggiore (432—40, Garucci IV, 211), S. Cosmas und Damian (526—30, Gar. IV, 253), S. Venantius (639—42, Gar. IV, 272), S. Prassede (820, Gar. IV, 286), in Ravenna in S. Apollinare in Classe (567, Gar. IV, 265), in S. Caecilia in Trastevere (820, Gar. IV, 292). Dass diese Andeutung der beiden Ursprungsorte der neuen Lehre lange beliebt war, beweist das Apsismosaik der alten St. Petersbasilika,[4]) und in S. Marco-

---

[1]) Abb. de Rossi, Musaici cristiani I, 6. Garucci, tf. 210. Kraus, R.-E. II, 173.

[2]) August. in psalm. 78: „*Ecclesia haereditas Dei ex circumcisione et praeputio congregata est, id est ex populo Israel et ex ceteris gentibus per lapidem, quem reprobaverunt aedificantes et factus est in caput anguli, in quo angulo tamquam duo parietes de diverso venientes copularentur.* (Migne Bd. 36, col. 1011.) Aehnl. serm. 89, de verb. ev. Matth. 21 u. Luc. 24.

[3]) Abb. Musaici cristiani, fasc. XIII, tav. A. Gar. 208. Woltmann-Wörmann, Gesch. der Malerei I, 161. Seemann, kunsthist. Bilderbogen No. 36, tf. 2, 8. Holtzinger, altchristl. Architektur, 1889, pg. 190. Die jetzt verschwundenen Gestalten Petri u. Pauli erhalten in d. Abb. bei Ciampini, vetera monimenta. cf. Kraus, R.-E. II, 173. Litt.: Die neueste bei Kraus, Repertor. X, 171 fg., wo die frühere genannt. Er kommt mit de Rossi zu dem Schlusse, dass hier eine andere Vorstellung ausgedrückt ist als in S. Sabina. Petrus u. Paulus drücken in ihrer Vereinigung denselben Gedanken der Vereinigung der Kirche aus Juden- und Heidenchristen aus, stehen oft sogar als Bild der Kirche selbst (cf. Grimouard, Guide III, 364 fg. und pg. 385 fg. u. Kraus, Roma sott. pg. 338), so wenn sie zwischen sich das Modell einer Kirche halten (Grimouard pg. 369, B. de Montault I, No. 180, ebenda cf. pg. 266 fg.).

[4]) Abb. Kraus, R.-E. I, 71. Piper, evangel. Kalender 1851, cf. auch Revue de l'art chrét. 1859 (III) pg. 50 fg., wohl aus dem 10. Jh., repariert unter Innocenz III. (1198 bis 1216).

Rom,[1]) endlich ein von Westwood (No. 298)[2]) dem 10. Jahrhundert zugeschriebenes Elfenbein in München, wo zu Seiten der Kreuzigung beiderseits ein Gebäude mit drei Kuppeltürmen, Zinnenmauer und weitgeöffneten Thoren dargestellt ist.[3]) (Ueber die Frage, ob im einzelnen Falle Apostel oder Gläubige unter den Lämmern zu verstehen sind, handelte Dobbert, Repertor. XIV, 457 fg.)[4]) Eine Vorstufe zu diesen Darstellungen bildet die Ciselierung auf der in den letzten Jahren so viel besprochenen silbernen Kapsel im christlichen Museum des Vatikan, die in der Nähe des alten Carthago gefunden wurde (nach de Rossi 5. Jh.), die uns auf der einen Seite das Gotteslamm zeigt, je drei Lämmer zu beiden Seiten, auf der anderen das Monogramm Christi, die vier Paradiesflüsse mit Hirsch und Hindin, dazwischen Arkaden „als Andeutung der Städte Jerusalem und Bethlehem".[5])

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass Martigny[6]) in der Darstellung auf einem der Felder an der Bronzethüre von S. Zeno in Verona, worin wir vor einem vegetabilischen Geflecht zwei halbnackte Frauen unter Bäumen sitzen sehen, die rechts zwei Kinder, die andere zwei Fische an ihren Brüsten säugend, die „Ecclesia ex circumcisione" und „ex gentibus" zu erkennen glaubte. Abgesehen von Alter und Ursprungsort der sehr rohen Arbeit (Burkhardts Cicerone, 6. Aufl. p. 322 i, nimmt das 11. Jh. und Deutschland als Heimat an) — läge die Erklärung auf Personifikationen von Erde und Meer näher. Zum Vergleiche wäre noch auf eine Skulptur am Portal zu Bourg-Argental zu verweisen, eine weibliche Gestalt, aus deren Schoss Schlangen hervorkriechen, die an ihren Brüsten saugen.[7])

Es wäre hiernach irrtümlich, wollte man annehmen, dass die Gestalten der Kirche und Synagoge in ihrer Gegenüberstellung sich aus der Darstellung der Städte Jerusalem und Bethlehem oder der *Ecclesia ex circumcisione* und *ex gentibus* entwickelt hätten oder auch nur in irgend welchem ursächlichen Zusammenhange damit ständen. Gerade der Grundzug jener Gegenstellung, die Ueberlegenheit des neuen Bundes über den alten, fehlt diesen Klassen von Denkmälern vollständig, scheint überhaupt der bildenden Kunst der ersten acht Jahrhunderte so gut wie fremd geblieben zu sein, denn die Darstellung der dauerhaften Cypresse neben der schnell verwelkenden Kürbisstaude zu Seiten des schlafenden Jonas als Sinnbilder des neuen und alten Testamentes[8]) ist doch im Vergleich zu den Denkmälern des hohen Mittelalters zu zahm, um als Vorstufe angesehen werden zu können. Und andere frühchristliche Sinnbilder der Testamente, die fünf Gerstenbrote und zwei Fische oder die zwei Cisten mit Büchern oder die Gegenüberstellung von zwei

---

[1]) Gar. IV, 294, — wohl aus derselben Zeit.

[2]) Ich citiere Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington-Museum, 1876, nach den unter den Beschreibungen in Klammern beigefügten fortlaufenden Nummern, nur wo diese fehlen nach der Seitenzahl.

[3]) Cahier, Nouv. mél. II, 28 fg.

[4]) Hier auch weitere Litt. Beispiele solcher Darstellungen in der Kleinkunst siehe bei Kraus, R.-E. I, 612.

[5]) Frühere Litt. bei Kraus, Repertor. XII, 408. — Röm. Quartalschr. 1887 (Kirsch). Revue de l'art chrét. 1889 (VII) pg. 264. — Gute Abb. in Bullet. monum. 1889 pg. 315.

[6]) a. a. O. Artikel „Eglise".

[7]) Von La Tour-Varan, Etudes historiques sur la Forêz l, 522 (Abb.) als Kirche und Ketzerei erklärt (auch abb. bei Thiollet, la Forêz pittoresque). Zu S. Zeno cf. Beissel Zeitschr. f. christ. Kunst V, 345, No. 46.

[8]) cf. Kraus, R.-E. II, 854. Die ebenda erwähnten Oelbäume neben einer Orans sind wohl statt als Repräsentanten der Testamente besser auf Petrus und Paulus zu deuten, da letztere in Hymnen oft mit zwei Oliven verglichen werden. cf. Drewes, Sequentiae ineditae (erscheint seit 1890) I No. 75; II No. 56. Kehrein, Sequenzen No. 396. Daniel, Thesaurus hymnologicus I, 243. Dümmler, poëtae latini aevi Carolini I, 136.

Kreuzen und zwei Tafeln [1]) enthalten vollends gar keine Andeutung dieses Gedankens. Einen feindlichen Gegensatz zwischen Christentum und Judentum verrät nur die Darstellung der Susanna, als Sinnbild der christlichen Kirche, die von den beiden Aeltesten, Judentum und Heidentum, überfallen wird. [2])

II.

Eine zweite Gruppe frühchristlicher Denkmäler, die man vielleicht als Vorstufen zur Darstellung der Kirche und Synagoge betrachten könnte, ist die der Gegenüberstellungen alt- und neutestamentlicher Scenen und Personen, also der typologische Bilderkreis, dessen ältestes erhaltenes Denkmal wohl die Mosaiken an den Seitenwänden des Presbyteriums von S. Vitale in Ravenna sind: auf der Evangelienseite Johannes und Lukas, darunter Jesaias und Moses, die Gesetzestafeln empfangend, auf der Epistelseite Matthäus und Markus, darunter Moses, seine Schuhe lösend und die Schafe Jethros weidend, — und Jeremias. [3])

Betrachtet man die reichhaltigen typologischen Zusammenstellungen des hohen Mittelalters, etwa auf Glasfenstern, wie auf dem der „Nouvelle Alliance“ in der Kathedrale zu Bourges, an welches Cahier-Martin ihre lange Studie über Kirche und Synagoge anknüpften (abb. Vitr. d. B. pl. I), oder auf der grossen Emailplatte der Sammlung Debruge aus dem Ende des 12. Jh's., [4]) und sieht als Mittelpunkt all der Scenen die Gestalten der Kirche und Synagoge neben dem Kreuze, so möchte man versucht sein zu glauben, dass sie nicht nur die Angelpunkte der beiden ungeheuren Bilderkreise seien, die sie in der That in der Kunst des hohen Mittelalters darstellen, sondern dass sie auch der Kern seien, um den sich allmählich alle jene Gestalten krystallisiert hätten. Dass letzteres nicht anzunehmen ist, geht daraus hervor, dass der typologische Bilderkreis längst litterarisch und künstlerisch gefertigt war, ehe diese beiden Personifikationen in seine Mitte traten (cf. oben pg. 1 und 2).

Der Mittelpunkt des mittelalterlichen typologischen Bilderkreises, die Kreuzigung, vor deren Darstellung sich die christliche Kunst Jahrhunderte lang gescheut hatte, tritt zwar mit dem 5. Jahrhundert in den evangelischen Bilderschatz ein, [5]) aber dennoch vergehen noch vier Jahrhunderte, ehe Kirche und Synagoge neben derselben auftauchen. Dies ist um so bemerkenswerter, als ja in der gleichzeitigen patristischen Litteratur die Begriffe Ecclesia und Synagoge durchaus geläufig sind und der Gegensatz beider längst Gegenstand häufiger und eingehender Untersuchung geworden ist, so bei Augustinus, Gregorius Magnus, Leo und namentlich bei Isidor von Sevilla.

III.

Wenn bei ihrem ersten Auftreten in der bildenden Kunst Kirche und Synagoge deutliche Hinweise darauf enthielten, dass sie nur eine Versinnbildlichung des Messopfers und nichts weiter vorstellen wollen, dann wären ihre Vorstufen in der frühchristlichen Zeit leicht aufzuweisen. Denn schon in dem Mosaik von S. Maria Maggiore (443) und von S. Vitale-Ravenna (547), sowie in der Wiener Genesishandschrift (5. Jh.), finden sich Gegenüberstellungen im Sinne des alt- und neutestamentlichen Opfers: Melchisedec als Hoherpriester steht

---

[1]) cf. Kraus a. a. O. Artikel „Testamente“.
[2]) cf. Kraus, R.-E. II, 800 fg. u. den Artikel in d. Revue de l'art chrét. 1876, 159—200.
[3]) Abb. Gar. IV, 261—63. Twining, Symbols and emblems, pl. 41, 1. Nach Kraus, R.-E. II, 427, aus dem 6. Jh.
[4]) Abb. Annal. archéol. VIII pl. 1, cf. auch Revue de l'art chrét. 1857, 533.
[5]) Dobbert, zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes, Jahrb. der k. pr. K. S. 1880 (I), 1 und Kraus, R.-E. II, 239—40.

am Altare oder kommt Abraham mit Brot und Wein entgegen, Abel hält das Opfertier des alten Bundes auf der anderen Seite des Altares empor[1]) — und eine Miniatur aus St. Germain-des-Prés, welche Kraus ins 6. Jh. setzt, zeigt uns zur Rechten Christi einen Altar mit den jüdischen Opfertieren — Bock und Schaf, — zur Linken einen solchen mit dem Kelche und Hostien.[2]) Aber diese Annahme könnte sich nur darauf stützen, dass ihr Auftreten regelmässig mit dem Opfertode Christi verknüpft ist und dass die Ecclesia den Kelch führt, was sie übrigens nicht einmal auf allen hier in Betracht kommenden Darstellungen thut, während auf Seiten der Synagoge jede Andeutung auf das alttestamentliche Opfer fehlt. Erst aus dem 11. Jh. stammen die frühesten Denkmäler, welche einen Zusammenhang unserer Personifikationen mit dem Ideenkreise der Messe wahrscheinlich machen, erst aus dem 12. Jh. solche, die diesen Zusammenhang bei zahlreichen Darstellungen ausser Zweifel stellen. Dann aber treten sie wie zur Vervollständigung des Gedankens geschaffen, mitten zwischen die frühchristlichen Typen der Messe. Auf dem sogenannten Hohenlohekreuz im Kirchenschatz von S. Maria von Lyskirchen in Köln[3]) sitzt z. B. die Ecclesia als Bewahrerin des Kelches zwischen dem Opfer Abels, Abrahams und Melchisedecs. Zur symmetrischen Raumausfüllung hat der Künstler noch Kain dem Abel gegenübergestellt und das Opfertier Abrahams in einem besonderen Medaillon untergebracht. Es ist die getreue Wiederspiegelung des Wortlautes der gregorianischen Messe, der noch heute täglich wiederholt wird in den Sätzen nach der Consecration: *Offerimus .... calicem salutis perpetuae . . . respicere digneris et accepta habere sicuti accepta habere dignatus es munera pueri justi tui Abel et sacrificium patriarchae nostri Abrahae et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedec sanctum sacrificium immaculatam hostiam.*[4]) Auf einem rheinischen Emailkruzifix des 12. Jh's. im Berliner Kunstgewerbe-Museum (oberes Stockwerk, Glasschrank 355) ist in der Mitte jener Typen das „unbefleckte Opferlamm", Christus selbst, sichtbar, zu seiner Rechten Abel, links Melchisedec, im oberen Kreuzarm die Ecclesia, im unteren die Synagoge.

Dass zahlreiche hoch- und spätmittelalterliche Darstellungen der Kirche und Synagoge neben dem Kreuze Versinnbildlichungen der Messe sein sollen, ist zweifellos. Die Frage ist nur, ob sich diese Personifikationen direkt aus den frühchristlichen Bildern des alt- und neutestamentlichen Opfers entwickelt haben, oder ob sie erst auf anderem Boden erwachsen, dann in den Bilderkreis der Messe übernommen wurden, oder ob drittens unabhängig voneinander die Entwicklung gleichzeitig auf mehreren Gebieten begann. Zur Lösung dieser Fragen treten wir gleich in die Betrachtung der ältesten erhaltenen Darstellungen der Kirche und Synagoge ein.

---

[1]) cf. hierzu Dobbert, Repertor. XIV, 459 u. 460. Kraus a. a. O. II, 390 und 427.
[2]) Abb. bei Kraus a. a. O. I, 174, bei B. de Montault a. a. O. II, 311.
[3]) Vorderseite abb. bei Bock, das heilige Köln, Taf. XXXV, Fig. 104, die bespr. Rückseite bei Jameson, history of our Lord, pg. 332.
[4]) cf. auch Augusti, Denkwürdigkeiten aus d. christl. Archaeologie VIII, 427 u. 471.

Viertes Kapitel.

Erstes Auftreten der Kirche und Synagoge im 9. und 10. Jahrhundert.

Die neue Kunstepoche, welche durch die Thronbesteigung des grossen Karl im Jahre 768 eingeleitet wird, reicht mit ihren Anfängen noch in den Zeitraum zurück, welcher im vorigen Kapitel als ein geschlossenes Ganze behandelt worden ist. Wenn die Kunst sich innerhalb desselben nicht bis zu der Darstellung der fraglichen Personifikationen durchgearbeitet hatte, — und dies muss wohl vorläufig die Annahme bleiben, — so liegt es nahe, diesen Schritt dem neuen kräftigen Aufschwunge zuzuschreiben, den in der zweiten Hälfte des 8. Jh's. die Kunst im Frankenreiche nimmt. Die frühere Ansicht, dass die Stellung Karls des Grossen zum Bilderstreite der Bildung neuer Personifikationen nicht günstig gewesen sei, ist nach den neuen eingehenden Untersuchungen Leitschuh's [1]) unhaltbar. Als heidnische Allegorien, gegen die sich ja die Libri Carolini (III. cap. 23) besonders wenden, kann man füglich die Personifikationen der Kirche und Synagoge nicht auffassen, und dann zeigt sich gerade an den frühesten Denkmälern dieser Art, „wie wenig Einfluss die starren Anschauungen der karolinischen Bücher auf die Richtung der Kunst, auf die Formenbildung gewannen“ (Leitsch. pg. 36), denn fast regelmässig erscheinen auf denselben in Gesellschaft der Kirche und Synagoge die Personifikationen von Sonne und Mond, Erde und Meer, gegen die sich gerade insbesondere die Libri Carolini wandten (a. a. O. pg. 32). Dennoch glaube ich nicht leichtfertig mit dem Schluss des 8. Jh's. einen Abschnitt gemacht und in der Einleitung den Beginn der Darstellungsepoche unserer Typen ins 9. Jh. verlegt zu haben. Es muss dem weiteren Verlauf der Abhandlung vorbehalten bleiben, die wichtigsten Gründe hierfür zu erbringen, vorausgeschickt sei aber, dass stilkritische Gründe hierfür nur sehr mittelbar massgebend waren. Denn leider bestehen die frühesten Denkmäler unseres Bilderkreises fast nur aus geschnitzten Elfenbeintafeln, während die Miniaturen bis zum Beginn des zweiten Jahrtausends fast ganz im Stiche lassen. Wie wenig ausreichend aber die Stilkritik gerade in Bezug auf karolingisch-ottonische Elfenbeinarbeiten ist, ja dass eine Bestimmung wenn auch nur auf halbe und Vierteljahrhunderte sehr gewagt erscheinen muss, das zeigte sich mir bei dieser Arbeit auf Schritt und Tritt. Ehe nicht das von Clemen in seiner Studie „über die merowingische und karolingische Plastik“ (Bonner Jahrbücher 1892) geforderte Corpus aller Elfenbeindenkmäler jener Jahrhunderte geschaffen ist, werden sich auf diesem Gebiete wenig sichere Resultate erzielen lassen. Gerade von den hier zu besprechenden Tafeln sind die meisten, eben weil sie ikonographisch so interessant und daher oft schon beschrieben sind, den allergrössten zeitlichen Schwankungen unterworfen. Als Beispiel nenne ich nur das bekannte Diptychon des hl. Nicasius im Domschatz zu Tournai. Während Linas (Gazette archéol. 1885, 308 fg.) dasselbe frühestens (!) in den Anfang des 11. Jh's. setzt, weist es Clemen (a. a. O. pg. 128) [2]) mit Westwood dem 9. Jh. zu, und Bode hält die Entstehung desselben ebensowohl um 800 wie ums Jahr 1000 für möglich. [3])

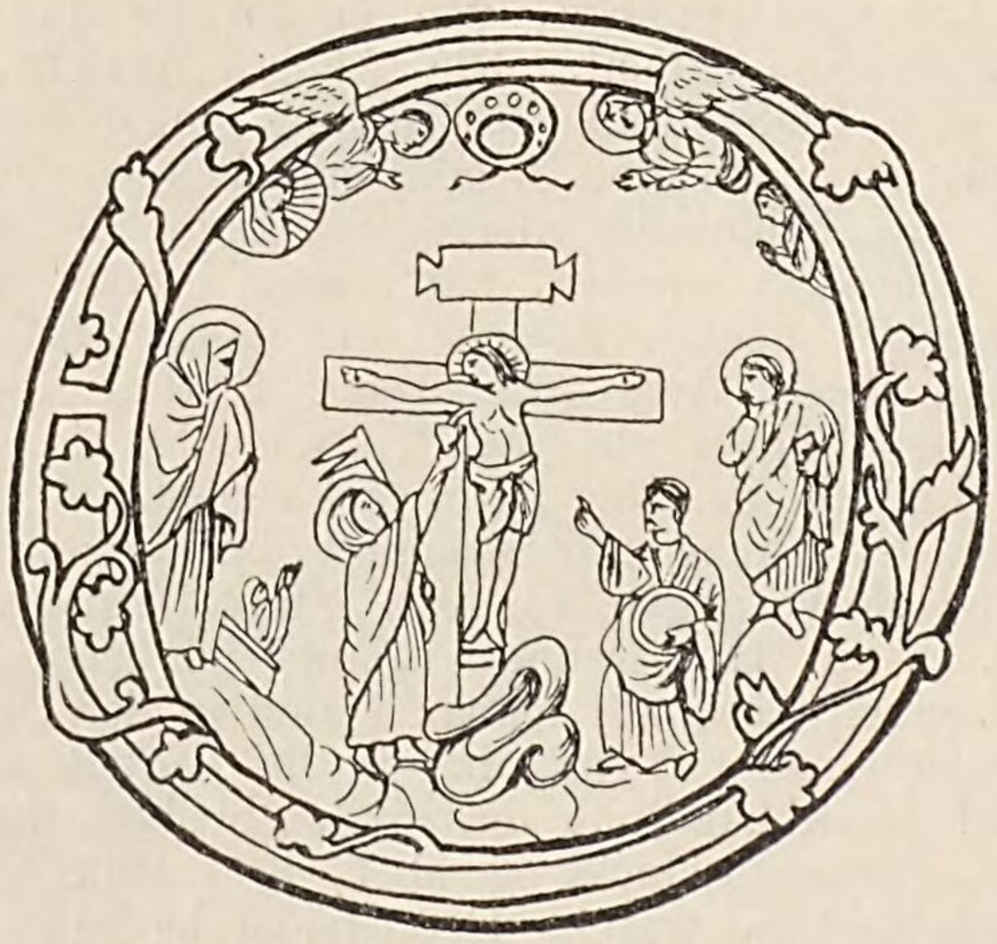
---

[1]) Gesch. d. karol. Malerei. Berlin 1894, pg. 9—13.

[2]) Ich citiere nach dem S.-A. aus den Bonner Jahrbüchern.

[3]) Zeitschr. f. christ. Kunst IV, 94. Bode sagt dies nicht speziell von dem Dipt. des Nicasius, aber von einem „nach der Uebereinstimmung bis in die kleinsten Details aus der gleichen Zeit und Schule, wenn nicht von demselben Künstler“ stammenden Elfenbeinkasten des Berliner Museums.

Ich wagte mich daher nur mit grösster Vorsicht an eine zeitliche Einordnung jener Denkmäler, glaube aber annehmen zu dürfen, dass keines derselben ins 8. Jh. zurückreicht, womit also in dieser Hinsicht die besprochene Zeiteinteilung gerechtfertigt erscheint. Dazu kommt, dass das für Karl d. Gr. angefertigte Godescalc-Evangeliar (781—783, Paris, Nat. Bibl. Cod. 1993) als Darstellung der Kirche nur den aus dem frühchristlichen Formenschatz übernommenen Lebensbrunnen zeigt,[1]) der sich ähnlich auch noch im Soissons-Evangeliar von ca. 827 findet, in welchem ausserdem, ausdrücklich als „Sancta Ecclesia“ bezeichnet, eine Säulenarchitektur vor der Fassade eines reich gegliederten Baues erscheint, oben ein Fries mit den Evangelistensymbolen und der Anbetung durch die vierundzwanzig Aeltesten.[2]) Tritt auch der Bilderreichtum des um 850 entstandenen Drogosakramentars aus Metz nicht unvermittelt hervor, wie uns schon die Untersuchungen Goldschmidts[3]) und Schlossers[4]) zeigten, so ist es doch wichtig für unser Thema, dass sich gerade in dieser Handschrift die erste datierte Darstellung der personifizierten Kirche mit Fahne und Kelch findet:



Aus dem Drogosakramentar (c. 850 n. Chr.)
(nach Cahier).

In dem Initial O am Anfang der Kollekte des Palmsonntag ist die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes, den Personifikationen von Sonne und Mond, zwei Engeln und einer Krone und einem auferstehenden Toten gemalt. Um den Fuss des Kreuzes ringelt sich eine mächtige Schlange. Zur Rechten Christi steht ein Weib mit goldenem Nimbus. Ihr rotbrauner Mantel ist über den Hinterkopf gezogen, die Linke hält eine goldene Fahne, die Rechte einen Kelch, worein sich das der Seitenwunde des Erlösers entströmende Blut ergiesst. Ihr gegenüber steht ein Mann mit weissem Kopfhaar und ebensolchem Bart. In der Linken hält er eine hellblaue runde Scheibe mit rotem Rande, die Rechte weist zu Christus empor.

Allerdings steht dieses Bild ziemlich vereinzelt da. Während die Darstellung der Kirche als Gebäude sich im Anschluss an die frühchristlichen Denkmäler in der byzantinischen Kunst bis ins 12. Jh. erhält (Strzygowsky pg. 58 fg.) und auch im Abendlande noch lange nachklingt (so im Hortus deliciarum von ca. 1180), während die den Hühnern Futter streuende Frau in der Bibel Karls des

---

[1]) Abb. bei Strzygowsky, Byzantin. Denkm. I, pg. 59, bespr. Leitschuh pg. 254, abb. Bastard, Peint. et ornem. des mansc. Livr. I et 16, pl. 4.

[2]) Paris, Nat. Bibl. Cod. 8850. Abb. Bastard Livr. 2, cf. Leitschuh pg. 256 u. 257, Janitschek in der Ausg. der Trierer Adahandschrift pg. 90 fg.

[3]) „Der Utrechtpsalter“, Repertor. XV, 169.

[4]) Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte d. karol. Kunst. Qu.-Schr. f. Kunstgesch. Neue Folge, Bd. 4. Wien 1892.

Kahlen von ca. 845 und auf den Erzthüren des Augsburger Domes[1]) auf die frühchristlichen symbolischen Darstellungen zurückweist, wüsste ich jenem Bilde des Drogosakramentars nur folgende ähnliche Denkmäler an die Seite zu stellen: In der karolingischen Handschrift Ms. I. der Aschaffenburger Hofbibliothek[2]) fängt die personifizierte Ecclesia das Blut des Lammes auf, welches in der Mitte des Bildes zwischen zwei Engeln gelagert ist. In den Ecken die vier Evangelistensymbole. Kleidung und Attribute sind dieselben wie im Drogosakramentar, nur ziert statt des Nimbus hier eine Krone ihr Haupt. Die Beischrift: *„Ecclesia ecce-cernua quippe-suscipit agni-digna cruorem“* lässt über die Deutung als Ecclesia keinen Zweifel. Die obere Beischrift: *Mortuus agnus dignus habetur sumere etc.* lässt die Anregung aus der Apokalypse erkennen. Merkel und Waagen weisen die Arbeit dem 9. Jh. zu und machen den fränkischen Ursprung derselben wahrscheinlich.

Eine ähnliche Darstellung der das Blut des apokalyptischen Lammes auffangenden Kirche befindet sich in dem Cod. pict. A. II, 42 der Bamberger Bibliothek[3]) aus dem 10. Jh. Ebenda finden wir auch die Kirche in Illustrationen zum Hohenliede im Cod. A. I, 47, das eine Mal, wie sie dem herannahenden Zuge der Gläubigen den Kelch entgegenhält, auf dem danebenstehenden Bilde, wie sie dem vordersten der zu ihr emporwallenden Christen die Hand auflegt. (Auch 10. Jh.) In beiden Fällen trägt sie Nimbus und Krone.[4])

II.

Eine zweite Reihe von Darstellungen der Kirche bilden die **Exultet-Bilder.** Das „Exultet“ war ein liturgisches Gebet, das am Samstag vor Ostern bei der Weihung der Osterkerzen gesungen wurde. Es beginnt: *Exultet jam angelica turba coelorum . . . .*, und in der zweiten Strophe heisst es: *Laetetur et mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgoribus.*[5]) Diese Worte gaben die Veranlassung zur Darstellung der „mater Ecclesia“, die an dieser Stelle auf den erhaltenen italienischen Exultet-Handschriften in den Text eingeschoben ist. Die Kirche erscheint dort regelmässig mit ausgebreiteten Armen, segnend oder betend. De Rossi (Roma sott. I, 348) suchte hieran den Zusammenhang der Orantinnen-Bilder mit der Kunst des Mittelalters nachzuweisen. Er verwies auf das barberinische Exemplar des Exultet, welches wohl erst dem 12. Jh. entstammt und die Ecclesia in einer Halle darstellt, in welcher sich Geistliche und Volk befinden.[6]) Wohl aus dem 10. Jh. dagegen stammt schon das Exemplar der Biblioteca Casanatense (Cod. B. I, 13), auf welchem die Ecclesia zwischen acht brennenden Kerzen dargestellt ist, unter ihr andächtiges Volk.[7]) Auf der Exultet-Rolle aus Agincourt's Besitz, wohl aus dem 11. Jh., jetzt in der vatikanischen Bibliothek, sitzt sie auf dem Dache der Kirche, hinter ihr die brennenden Leuchter, zu ihren Füssen andächtiges Volk.[8]) In dem

---

[1]) cf. Leitschuh pg. 46 u. 259.

[2]) „Evangelien für die vorzüglichsten Kirchenfeste“, 10 Blatt, ehemals in der Kathedrale von Mainz. cf. Merkel, die Miniat. u. Manuscr. d. k. bayr. Hofbibliothek in Aschaffenburg, 1836, u. Waagen, Kunstw. u. Künstler in Deutschl. I, 375.

[3]) Leitschuh, Führer durch d. kgl. Bibl. zu Bamberg, pg. 89.

[4]) Leitschuh a. a. O. pg. 93, 94 fg. Das erste Bild „die Taufe als Zoll für die Pforte des Eingangs in die Kirche“ unpubliz., das zweite abb. auf Taf. 10 der „Schätze der Bamberger Bibl.“ und in Janitscheks deut. Malerei, Taf. zu pg. 82.

[5]) cf. Duchesne, Origines du culte chrétien, Paris 1889, pg. 241—246, und Schnaase, Gesch. d. bild. Künste d. M.-A., 2. Aufl., 2. Bd., pg. 695.

[6]) Biblioteca Barberina XIII, 1 (Rom). Die Hdr. hsgb. von Pieralisi, Il preconio pasquale . . . . del codice Barberiniano, Roma 1883. cf. auch Ernest Langlois, Mélanges d'arch. et d'hist. VI (1886), Ecole française de Rome, pg. 466 fg. Agincourt, Histoire de l'art par les monum. pl. 55. Schnaase pg. 696.

[7]) Langlois a. a. O. tf. VIII.

[8]) Abb. Agincourt pl. 54, Text von Quast pg. 51 fg.

Exemplar bei den Teatinern in Capua scheint dagegen die „Chiesa“ (Fig. 5) durch den segnenden Priester ersetzt zu sein, falls die Beschreibung bei Natale[1]) genau ist. Eine Anzahl anderer Exemplare, die Schnaase (a. a. O. pg. 696) erwähnt, war mir in Abbildungen nicht zugänglich.[2]) Gedanklich nahe steht dieser Gruppe eine zweite Darstellung der Ecclesia im Drogosakramentar, nämlich im Initial E zum Geburtsfest Johannes d. Ev. (fol. 29b). Hier trägt sie einen Palmzweig in der Rechten, einen Leuchter mit brennenden Kerzen in der Linken. Das Gebet daneben lautet: *Ecclesiam tuam, Domine, benignus illustra, ut beati Johannis Evangelistae illuminata doctrinis ad dona perveniat sempiterna etc.*[3])

Allen diesen Darstellungen liegen aber andere Gedanken zu Grunde als jener ersten im Drogosakramentar, denn auf dieser tritt die Kirche direkt in Beziehung zu dem leidenden Erlöser. Nur ein einziges genau entsprechendes Denkmal aus der Malerei ist mir bekannt geworden, das allerdings wohl erst um die Wende des Jahrtausends entstanden ist, eine flotte Federzeichnung auf dem letzten Blatte eines aus Metz stammenden Evangeliars auf der Pariser National-Bibliothek (Cod. lat. 9453, Text von ca. 990). Hier fängt die gekrönte Kirche wiederum das Blut des Kruzifixus auf, das seiner Achselhöhle entströmt. Ich hebe ausdrücklich hervor, dass auch diese Handschrift aus Metz stammt, wie das Drogosakramentar, zu dem wir jetzt nochmals zurückkehren müssen.

III.

Die Forscher haben bisher das besprochene Kreuzigungsbild am Beginn der Palmsonntagskollekte als erste datierte Darstellung der Kirche und Synagoge in Anspruch genommen. Was die Person der Kirche betrifft, so ist dem gewiss beizupflichten. Schwieriger aber ist dies in Bezug auf die Figur des Greises, der ihr gegenübersteht. Cahier (Mél. d'arch. II, 52 fg.) erklärte ihn für die Personifikation von Palästina, Bastard (a. a. O. pg. 460 Nr. 287 P. 88) geistreich aber willkürlich als *„Prince du monde (le démon)“* oder als Personifikation des römischen Reiches, die Scheibe in seiner Hand als Globus. In Nouv. mél. d'arch. II, 126 behauptet dann Cahier gegen Bastard, dass die Figur einen Schild halte und als *populus antiquus* zu erklären sei, (was Gregor d. Gr. gleich „altes Gesetz“ gebrauche). Zunächst vermag ich jedoch in jener Gestalt nichts anderes zu erkennen als den heidnischen Hauptmann, der nach dem Berichte der Evangelien beim Tode Christi zugegen war und ausrief: „Wahrlich dieser ist ein frommer Mensch und Gottes Sohn gewesen!“ (Matth. 27, 54; Mark. 15, 39; Luk. 23, 47). Darauf scheint auch seine Handbewegung hinzudeuten und der Schild, mit welchem er auf unzähligen Kreuzigungsbildern des Morgen- und Abendlandes erscheint. Wir besitzen bis jetzt keine datierte Darstellung von Kirche und Synagoge beim Kreuze, die der obigen im Alter vorausginge, dürfen daher jene Gestalt nicht ohne weiteres für etwas anderes erklären, als wofür sie sich dem unbefangenen Beschauer giebt. Dass das ikonographische Schema damals noch nicht gefestigt war hat Cahier bei dieser Gelegenheit mit Recht hervorgehoben. Es erstarrte aber auch nie soweit, dass die Darstellung der Blut auffangenden Ecclesia notwendig die Gegenüberstellung der Synagoge nach sich ziehen musste. Denn auf einem spätkarolingischen Elfenbeinkästchen im Museum zu Braunschweig (cf. unten Nr. 13) entspricht der Blut auffangenden Kirche als Pendant ein Krieger mit Lanze, und auf dem aus dem 12. oder 13. Jh. stammenden Reliquienkasten in der Kirche zu Moissat-Bas (Puy de Dome), wo die Kreu-

---

[1]) Natale, Lettera intorno ad una colonna de' bassi tempi del duomo di Capua. Napoli 1766, pg. 49 fg.

[2]) Ebensowenig einige, welche mir Herr Provinzialconservator Dr. Clemen, dem ich die Mitteilung dieser Gruppe von Denkmälern verdanke, bezeichnete.

[3]) cf. Bastard, Etudes de symbolique chrét., Extrait du T. IV. du Bullet. du comité de la langue franc., pg. 464.

zigung auf fünf Felder verteilt ist, befindet sich gegenüber der Kirche in dem nach dem Schema der Synagoge zugehörenden Felde wieder der Centurio, während die Synagoge in beiden Fällen fehlt. [1])

Dennoch wird sich im weiteren Verlaufe eine Möglichkeit der Deutung des Mannes im Drogosakramentar als Vertreter der Synagoge ergeben. Was aber das Wichtigste ist: wir haben an dieser Miniatur einen *terminus post quem* für unsere Typen gewonnen. Denn dem Maler des Drogosakramentars musste jene Figur der Ecclesia in diesem Zusammenhange bereits geläufig sein, da er doch in derselben Handschrift eine ganz verschiedene zweite Darstellung derselben zu geben vermochte. Auch entspricht sie genau den Darstellungen auf den karolingisch-ottonischen Elfenbeinen, deren Betrachtung wir uns jetzt zuwenden wollen.

IV.

Elfenbeintafeln des 9. und 10. Jahrhunderts.

Sechzehn Elfenbeintafeln sind dem Verfasser bekannt geworden, welche zeitlich der genannten Epoche einzuordnen sein dürften und die Gestalten der Kirche und Synagoge zeigen. Sie enthalten sämtlich Darstellungen der Kreuzigung Christi, meist mit zahlreichen historischen und allegorischen Nebenfiguren, und weisen stilistisch auf e i n e Gegend als gemeinsamen Ursprungsort hin, das Land zwischen Mosel, Maas und Schelde mit den Hauptcentren Metz und Tournai. Es ist dies jener interessante Landstrich, wo seit der Völkerwanderung „der Mittelpunkt germanischer Machtentfaltung“ lag (Lamprecht, Deutsche Gesch. I, 256), wo in den späteren Jahrhunderten germanisches und romanisches Wesen in den mannigfaltigsten Formen sich kreuzte, wo die karolingischen Kaiser mit Vorliebe ihr Hoflager aufschlugen und blühende Handelsstädte die günstigen Verkehrsmittel des Landes sich nutzbar machten, und wo vor allem eine Menge Ueberreste antiker Kunst sich vor den Stürmen der Völkerwanderung gerettet hatten und zum Teil noch haben. Hier pulsierte der Herzschlag des vom grossen Karl heraufgeführten neuen Geistes- und Kulturlebens am lebhaftesten, hier hat sich die Kunstübung jederzeit auf einer anerkennenswerten Höhe gehalten, wenn ringsum tiefes Dunkel die Lande bedeckte. Kein Wunder, dass eine Reihe unserer Denkmäler eine Reife des künstlerischen Könnens bekunden, wie man sie eben in dieser Zeit nur für diese Gegend voraussetzen darf. Nur im innigsten Umgang mit Ueberresten der Antike war diese Schulung des Auges und der Hand möglich. Dass ein solcher anzunehmen ist beweisen auch die bereits erwähnten der Antike entlehnten und augenscheinlich nach ihr kopierten Personifikationen, die gerade auf den hier in Betracht kommenden Elfenbeindenkmälern mit Vorliebe angebracht sind, dann vor allem die oft von klassischer Schönheit erfüllten Ornamente. Mehr als ein Drittel der ganzen Gruppe von Tafeln lässt sich mit fast absoluter Sicherheit auf Metz als Ursprungsort zurückführen, wo schon Abel [2]) und nach ihm Kraus [3]) eine blühende Elfenbeinschnitzschule im 9. und 10. Jahrhundert annahmen.

L i t t e r a t u r: Ausser den eben genannten Arbeiten von Abel und Kraus und den im 1. Abschnitt dieses Kapitels citierten Aufsätzen von Linas, Clemen und Bode kommt namentlich Cahiers (in Kap. 2 genannter) Aufsatz in den Mél. d'arch. II hier in Betracht. Ueber einzelne der hier zu besprechenden Denkmäler hat sich eine ganze Litteratur gebildet, die, nur soweit nötig, an den betreffenden Stellen citiert wird. Vieles davon zusammengestellt bei Voege, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends. Ergänzungsheft VII. d. westdeut. Zeitschr. Trier 1891, p. 114—120.

---

[1]) Abb. G a z e t t e a r c h é o l. 1883 pl. 59 u. 60, und R u p i n, l'oeuvre de Limoges, pl. 17.
[2]) In den Mém. de la société d'archéol. et d'hist. de la Moselle VIII u. X.
[3]) Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen III, 580 fg.

Verzeichnis.

1) Das Diptychon des hl. Nicasius im Schatz von Notre-Dame zu Tournai.

Westwood 324. Abbildungen: Voisin, Notice sur un évangeliaire de Tournai, 1856. Maes et Weale, Album des objets d'art relig. exposés à Malines 1864, pl. III. Cloquet, Tournai et Tournaisis 1884, ders.: Eléments d'iconogr. chrét. pg. 14, 73, 183. Reusens a. a. O. I, 542. Camille de Rodaz, l'art ancien à l'exposit. nation. Belge. Brüssel 1882, pg. 37, Fig. 54. R. de Fleury, la Messe VI pl. 487 pg. 121. Dehaisnes. hist. de l'art dans la Flandre etc. 1886. Revue de l'art chrét. 1875, tf. zu pg. 349 (Phot.!), 1886 pg. 126. Bulletin monument. 1885, pl. zu pg. 166. Gazette archéol. 1885 pl. 36 (beste Abb.!). — Litterat.: ausser bei den gen. Abb. vergl. oben Abschnitt 1 dieses Kapitels.

Neben dem Kreuze Christi steht links[1]) die „Sancta Eclesia" mit unbedecktem Haupte. Mantel. In der Rechten ein Kelch, worein das Blut aus Christi Seitenwunde fliesst. Gegenüber „Hierusalem", ein Weib, das mit staunender oder erschreckter Gebärde zu Christus emporschaut. Ihr Mantel ist über den Hinterkopf gezogen. Hinter ihr Mauerwerk mit spitzbedachten Ecktürmchen (*„une construction à minarets"* Linas a. a. O. pg. 309), hinter Ecclesia eine romanische Kapelle.

2) Elfenbein in Florenz, Bargello (National-Museum), Nr. 32 der Carrand'schen Sammlung. (2. Glasschrank).

Bis jetzt m. W. noch nicht publiziert, einmal erwähnt in der Gazette d. b.-arts, Oktober 1892, pg. 336, und in Umberto Rossis Artikel über die Sammlung Carrand, Archivio storico dell' arte II (1889) pg. 13 fg. beschrieben.

Christus, mit Kreuznimbus und Lendentuch, ist mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt. Titulus: „† IESNAT". Ueber ihm hält die Hand Gottes ein Diadem aus den Wolken. Daneben Sonne und Mond als Brustbilder in Medaillons und vier Engel. Links: Maria weinend, Ecclesia, gekrönt, das Blut aus der Seitenwunde im Kelch auffangend, der merkwürdig klein gebildet ist, Longinus, die Lanze in die rechte Achselhöhle Christi stossend. Rechts: Stefaton mit Eimer und Schwammrohr, Johannes der Ecclesia gegenüber, unter ihm die Synagoge, ohne jedes Attribut, mit offenem Haar, die Hände verzweifelnd zusammenschlagend und sich eilig entfernend. Unten: sechs Gräber, aus denen sich Tote erheben, unter dem Suppedaneum des Kreuzes ein Drachen.

3) Elfenbein im Domschatz zu Tongern.

Westwood pg. 481. Abb.: Cahier, Mél. d'arch. II pl. VI. Maes et Weale pl. II. Schaepkins, Trésor de l'art ancien en Belgique pl. 8. Reusens I, 544. Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes pg. 247. Jameson, hist. of o. Lord II, 144. Revue de l'art chrét. 1862 (VII) tf. zu pg. 449. Didron, Ann. archéol. XXVI pg. 363. Photograph.: S.-Kensingt.-Mus. portfol. 237 No. 44, 342 u. Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, 2. Aufl., 1890, pl. II zu pg. 16 (beste Abb.) Litterat.: neueste bei Clemen a. a. O. pg. 129.

Ecclesia führt die Fahne und statt des Kelches einen Zweig, an welchem sich drei herzförmige gestengelte Blätter befinden.[2]) Sie schaut unthätig zu dem Gekreuzigten empor. Die Synagoge, auch den Hinterkopf mit dem langen Mantel verhüllt, ist vom Kreuze abgekehrt. Sie trägt einen Palmenzweig geschultert und wendet ihr Gesicht zu Christus zurück.

---

[1]) „Rechts" u. „Links" stets vom Beschauer angenommen. In diesem Sinne steht also die Kirche stets links vom Kreuze, d. i. neben der r. Seite Christi, die Synagoge also rechts. — Beschreibungen der ganzen Platte werden nur bei denen gegeben, die im Westwood fehlen.

[2]) Westwoods Erklärung als drei Nägel ist schon deshalb unstatthaft, weil Christi Stellung am Kreuz auf vier Nägel berechnet ist, — ut figura docet! — wie stets in dieser Periode. Die Befestigung mit drei Nägeln beginnt erst um die Wende des 12./13. Jh's.

4) Elfenbein im Schatz des Stiftes Essen, eingelassen in einen Buchdeckel, der auf die Aebtissin Theophanu (1039—54) zurückgeführt wird.

Westwood pg. 448. Abb.: aus'm Weerth, Kunstdenkm. d. M.-A. in den Rheinlanden tf. 27 No. 1. Lübke, kirchl. Kunst Fig. 152, deutsche Kunst (1890) pg. 111. Seemann, kunsthist. Bilderbogen No. 63 tf. 29, 7. — cf. Didron, Annal, arch. XVIII *(Quelques jours en Allemagne)*. Irrtümlich die Notiz bei Stockbauer a. a. O. pg. 241.

Ecclesia mit Fahne und Kelch, Kopf in besondere Kappe eingehüllt. Die Synagoge mit Palmenzweig und Kopftuch, Christus zugewandt, dreht nur das Gesicht zur Seite.

5) Elfenbein im königl. Altertumsmuseum zu Brüssel, nach der Beschreibung bei Helbig (a. a. O. pg. 18) eine genaue Wiederholung des unter Nr. 4 beschriebenen.

6) Buchdeckel einer Hildesheimer Handschrift im Trierer Domschatz. In den Rand neben der Emailplatte sind eingelassen: links Ecclesia mit Helm, Panzerhemd (?) und Mantel, die Rechte auf die Fahne, die Linke auf einen grossen Schild gestützt, rechts die Synagoge, in derselben Art wie auf den zuletzt genannten Denkmälern dargestellt. [1])

Westwood No. 382. Abb.: aus'm Weerth, a. a. O. tf. 57, 5. Palustre et B. de Montault, le trésor de Trèves pl. 24. Kraus, christl. Inschr. d. Rheinl. I, tf. 15, 1 bringt nur das Mittelstück, das uns später beschäftigen wird.

Waren auf den bisher genannten Denkmälern Ecclesia und Synagoge in Haltung, Bewegung und Attributen fast jedesmal anders gebildet, so erscheint die

Metzer Gruppe,

der wir uns im folgenden zuwenden, wie in Technik und Formengebung im allgemeinen, so speziell in der Darstellung unserer beiden Gestalten, als eine durchaus einheitliche, eng geschlossene Gruppe. Es gehören hierzu:

7) Der Buchdeckel von Cod. 9453 (Suppl. lat. 643) der Pariser National-Bibliothek.

Westwood No. 251. cf. Abel 237 fg. Kraus pg. 579 fg. Clemen pg. 126.

8) Elfenbein im Schatz der Kirche St. Croix von Gannat (Dep. Allier).

Abguss der Arundel Soc. V. f.; abb. bei Cahier (a. a. O. pl. VII) nach einem Abguss aus der Sammlung Carrand. Abb. nach dem Original in der Revue de l'art chrét. 1883, Heft 2 [2]) cf. Abel pg. 239.

9) Elfenbein in der Sammlung Fauquez zu Tournai.

Abb. Reusens I, 545. Cloquet, Tournai et Tournaisis pg. 93 — bespr. v. Linas a. a. O. pg. 316. [3])

10) Elfenbein im South-Kensington-Museum zu London (Nr. 250. 67).

Westwood No. 252. Maskell, Catalogue of fict. iv. in the South-Kensington-Museum pg. 98.

Wie Nr. 9 scheint es eine Kopie nach Nr. 8 zu sein, das wiederum mit Nr. 11 so nahe verwandt ist, dass man notwendig die gemeinsame Werkstatt annehmen muss. Letzteres ist das inschriftlich nach Metz gehörende

11) Elfenbein des Adalbero im städtischen Museum zu Metz.

Westwood Appendix pg. 422. Abb. Kraus pg. 581. War 1880 auf der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Düsseldorf (Katal. No. 29), wo photogr. v. Schöningh-Münster. cf. Abel VIII, 22 u. X, 249 (mit Phot.). Stengel u. Quast, Correspondenzbl. 1870, XVIII, No. 11 pg. 83. Clemen pg. 126.

---

[1]) In dem Gegenstand über ihrer l. Schulter erkennt Verf. wieder den Palmzweig, nicht ein Schwert, wie Westwood.

[2]) cf. dazu ebenda pg. 550 und 1885 pg. 209 fg.

[3]) Der es mit Unrecht dem 11. Jh. u. der Schule v. Tournai zuweist.

Am unteren Rande ist das Brustbild eines Bischofs Adalbero von Metz dargestellt. Unter den drei Bischöfen dieses Namens entscheidet sich Clemen für den ersten derselben (um 942) cf. Kraus pg. 580.

Alle diese Elfenbeine (Nr. 7—11) stellen die Kreuzigung nach einem bestimmten Schema dar, das ziemlich streng eingehalten wird: Ueber dem Kreuze Sonne und Mond als Brustbilder reliefartig auf runde Scheiben aufgesetzt, zwei oder vier Engel, unter den Kreuzarmen Maria-Ecclesia-Synagoge-Johannes, tiefer Stefaton und Longinus, hinter ihnen beiderseits Grabhäuser mit je zwei auferstehenden Toten, eine Schlange, die sich um den Fuss des Kreuzes ringelt, und zu unterst Oceanus und Terra. Nur in Gannat erscheint an deren Stelle der Gang der Frauen zum Grabe. Auf dem Adalbero-Elfenbein erhebt sich über dem Brustbilde des Stifters eine prächtige, jedenfalls direkt nach der Antike kopierte Säule, über deren Kapitäl der Sündenfall in vollendet künstlerischer Ausführung dargestellt ist. Auch sind hier die trefflich bewegten Evangelisten-Gestalten mit den Köpfen ihrer Symbole oberhalb Oceanus und Terra eingeschoben. Was nun die Gestalten der Kirche und Synagoge insbesondere betrifft, so weist diese Gruppe stehende Eigentümlichkeiten auf. Die Kirche, nur einmal (Nr. 10) mit Nimbus, trägt den Hinterkopf verhüllt. Sie hält mit beiden Händen ein grosses, meist zweihenkliges Gefäss, worin sie Christi Blut auffängt. Die Synagoge, genau ebenso gekleidet, trägt eine Fahne. Sie entfernt sich vom Kreuze, nur ihr Gesicht ist dem Gekreuzigten, wie es scheint voll Hass, zugewandt. Zweifellos zur Metzer Schule gehört auch das viel besprochene

12) Elfenbein auf Cod. 9383 (Suppl. lat. 650) der Pariser National-Bibliothek. (Siehe die dreiteilige Tafel hinten, Mittelbild.)

Litt.: bei Voege a. a. O. p. 118 Anm. 3. Clemen pg. 126.[1]) Westwood No. 249.

Rechts vom Kreuze sitzt ein Weib, in einen Mantel gehüllt, der auch ihren Hinterkopf bedeckt. Rechts hält sie eine Fahne, links ein Schneideinstrument. Ein Mauernimbus umgiebt ihr Haupt. Auf sie zu schreitet eine kleinere ebenso gekleidete Gestalt, welche mit der Rechten auf die Stirn der Sitzenden deutet, während die Linke eine Fahne hält. Unter den Füssen des Gekreuzigten sitzt eine dritte Frau, ebenso gekleidet. Sie schaut zum Gekreuzigten und zu der beschriebenen Gruppe empor, hält rechts eine Fahne, links einen runden Gegenstand. Maria und Johannes stehen gegen die Regel links hintereinander.

In die Nähe dieser Schule möchte ich auch den oben (pg. 18) erwähnten

13) Elfenbeinkasten im Braunschweiger Museum setzen.

Bespr. v. Bode, bei Schnütgen IV, pg. 93. Abguss im Berliner Museum No. 27[n], beschrieben bei Lübke, deutsche Kunst, 1890, pg. 105.

Er enthält auf der Vorderseite eine Kreuzigung mit zahlreichen Figuren, gegenüber die Taufe Christi mit der Personifikation des Jordan, an den Seitenwänden Verkündigung und Geburt, auf dem Deckel Sonne und Mond auf Wagen, Hand Gottes, Engel. Die Ecclesia ähnelt denen der Metzer Schule im allgemeinen, fängt aber hier das Blut in einem Kelche (nicht Henkelkrug) auf. Ihr Gegenüber bildet — wie schon erwähnt — nicht die Synagoge, sondern ein Krieger mit Lanze. Diese Arbeit erscheint mir wie ein Bindeglied zwischen der Metzer Schule und dem berühmten

14) Bamberger Elfenbein auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München. (Cim. 57). Westwood Nr. 276 — welches ikonographisch nahe Beziehungen zu Nr. 12 wie auch zu Nr. 15 hat. Es wurde früher dem 11. Jh. und einer in Bamberg vermuteten Elfenbeinschnitzschule zugewiesen (Cahier, Sighart, Piper, Otte, Lübke). Mit Labarte, Westwood, R. de Fleury und Voege,

---

[1]) Identisch mit dem pg. 123 Anm. 301 von ihm der 1. franz. Schule zugewiesenen.

der es zuletzt eingehend behandelte und die reichhaltige Litteratur darüber zusammenstellte (a. a. O. pg. 112 fg.), halte ich es für karolingische Arbeit des 9. Jh's. (Siehe die dreiteilige Tafel hinten, rechtes Bild.)

Rechts, an derselben Stelle wie bei Nr. 12, sitzt eine Frau mit Mauerkrone vor der Andeutung eines Gebäudes. Sie hält im Arme eine runde verzierte Scheibe, auf welche eine vor ihr stehende weibliche Gestalt, mit Mantel Fahne und Kopftuch ausgestattet, gebieterisch ihre Hand legt. Links neben dem Gekreuzigten fängt eine ebenso gekennzeichnete Frau das Blut Christi im Kelche auf. Unten zwischen Oceanus und Terra sitzt auf einem Polsterstuhle ein Weib mit langem offenem Haar. Die rechte Hälfte der Brust ist entblösst, die rechte Hand staunend erhoben. Sie schaut zu der Kreuzigungsscene empor.

15) Elfenbein im South-Kensington-Museum, London. (Siehe die dreiteilige Tafel hinten, linkes Bild.)

Westwood No. 255. Maskell, Catal. pg. 107. Clemen pg. 123 und ebenda Anm. 302.

Die uns interessierenden Gestalten sind hier von der engeren Darstellung der Kreuzigung getrennt. Rechts seitwärts (an derselben Stelle, wie oben bei Nr. 12 und 14) sitzt eine unbeschuhte, wohl weibliche, Gestalt, deren kurzes Haar durch ein Band zusammengehalten erscheint. Ein riesiger eigentümlich verzierter Nimbus, der wohl dasselbe ausdrücken soll, wie der Mauernimbus von Nr. 12 oder die Mauerkrone bei Nr. 14, umgiebt ihr Haupt. Die Linke hält ein kurzes Instrument, die Rechte eine über die Schulter gelegte Fahne. Vor ihr steht eine Gestalt, den Mantel wieder über den Hinterkopf gezogen, links einen Dreizack haltend, mit der Rechten den schon bei Nr. 12 beschriebenen Gestus nach der Stirn der Sitzenden ausführend. Hinter letzterer steht ein Krieger, der sich auf seine Lanze lehnt und einen kleinen Rundschild hält, welchen er mit dem Fusse stützt.

Endlich sei hier das von Westwood unter Nr. 253 beschriebene

16) Elfenbein im South-Kensington-Museum, London, erwähnt, über dessen Zuweisung zu einer der karolingischen Schulen ich mir im Unklaren bin. In der Gesamtkomposition steht es denen der Metzer Schule am nächsten. Vier Gestalten kommen auf demselben wiederum in Betracht: neben dem Kreuze eine wohl weibliche Person, ohne die üblichen Abzeichen der Ecclesia, in einem kleinen Topfe das Blut Christi auffangend, gegenüber ein Mann, der sich vom Kreuze entfernt, während sein Gesicht Christus zugewandt ist. Er trägt einen kurzen Leibrock, Kniehosen und einen auf der rechten Schulter durch eine Agraffe zusammengehaltenen Mantel. Die linke Hand hält das Gelenk der rechten umklammert. Unten links in der Ecke wird ein Mann bis zur Brust sichtbar, der beide Hände wie ein Orans emporhebt, ihm entsprechend in der rechten Ecke ein Weib mit verhülltem Hinterkopfe. Die Linke scheint sie gegen die weinenden Augen zu führen, die Rechte hält eine oben verbogene Lanze mit umgebrochener Spitze.

Ueberschauen wir am Schlusse dieses Kapitels die Reihen der aufgezählten Denkmäler, — weitere Darstellungen der Kirche, allein oder zusammen mit der Synagoge, sind mir aus dem 9. und 10. Jh. nicht vorgekommen[1]) — so ergiebt sich die Vermutung, dass in dem genannten Zeitraume die Darstellung der Kirche und Synagoge neben dem Kreuze auf die Gegend zwischen Mosel, Maas und Schelde beschränkt gewesen sei. Es ist ja gewiss misslich, einen solchen Schluss in erster Linie auf Denkmäler der Elfenbeinplastik zu stützen, bei denen der Ursprungsort nur selten genau festzustellen ist, aber in dieser

---

[1]) Die nach Clemen (Repertor. XIII, 123 fg.) in einer Fuldaer Hdschr. des 10. Jh's. auf der Univ.-Bibliot. zu Göttingen (cod. theol. 231, fol. 9a) befindl. Einzeldarstellung einer Ecclesia habe ich nicht eingesehen.

Beziehung bietet ja eine Anzahl der Platten eine Handhabe, da sie sich noch heute auf Handschriften der Metzer Schule befinden. Wichtiger aber ist, dass die einzigen entsprechenden Miniaturen ebenfalls aus Metz stammen, das Drogosakramentar und Cod. 9853 in Paris, und dass sich in den übrigen, in neuerer Zeit doch genügend durchforschten, zahlreichen Handschriften der karolingischen Zeit nichts Aehnliches findet. Ja noch um die Wende des Jahrtausends kennt eine so thätige Malerschule, wie sie Voege in seiner mehrfach genannten Arbeit in der Kölner Gegend mutmasst, unter ihrem doch relativ reichen Bilderschatze die Darstellung der Kirche und Synagoge nicht. In dem Cyklus, den Kraus die ottonische Bilderbibel zu nennen pflegt, scheinen jene beiden Gestalten noch unbekannt gewesen zu sein. Unterstützen nicht all diese Umstände die Vermutung eines örtlich begrenzten Darstellungsgebietes?

Fünftes Kapitel.

Ursprung der Personifikationen von Kirche und Synagoge.

Die bis jetzt bekannten Denkmäler unseres Bilderkreises, die sich aus dem ersten christlichen Jahrtausend bis auf unsere Zeit gerettet haben, sind verhältnismässig nicht zahlreich, und doch zeigen sie bereits eine solche Mannigfaltigkeit der Darstellung im einzelnen, dass dies die Vermutung nahe legt, es müssten uns eine ganze Reihe Zwischenglieder verloren gegangen sein. Denn die Kirche erscheint bald mit, bald ohne Fahne oder Krone oder Nimbus oder Kelch, ebenso die Synagoge teils mit, teils ohne Fahne oder Palme, zuweilen sogar ganz ohne Abzeichen. Auf Nr. 16 ist die Synagoge entschieden männlich, auf dem Bilde des Drogosakramentars und auf Nr. 13 steht an ihrer Stelle wiederum ein Mann. Doch haben alle diese Darstellungen etwas Gemeinsames: das verschiedene Verhältnis der Kirche und Synagoge zum Gekreuzigten. Eine Ausnahme hiervon machen nur drei Tafeln, Nr. 12, 14 und 15. (Siehe die dreiteilige Tafel.) Hier sind die beiden Gestalten unabhängig von der Kreuzigung in einer besonderen Gruppe vereinigt und augenscheinlich im Gespräch oder Streit miteinander begriffen. Nur bei Nr. 14 erinnert die dritte Gestalt, die das Blut Christi auffängt, an die sonstige Darstellungsweise. Doch sind es allem Anscheine nach dieselben Personifikationen bei beiden Arten der Darstellung. Könnte man zeitlich streng scheiden, so dass sich etwa der Typus der grösseren Klasse als der ältere und der der kleineren als nachträgliche Erweiterung herausstellte — die Münchner Platte (Nr. 14) würde eine solche Annahme unterstützen — dann läge die Frage einfacher. So aber lässt sich bei dem jetzigen Stande der Forschuug eine solche Scheidung nicht machen, die Denkmäler beider Gruppen scheinen gleichzeitig zum Teil im 9., zum Teil im 10. Jahrhundert entstanden zu sein.

Suchen wir uns zunächst über Ursprung und Bedeutung des Typus auf der grösseren Gruppe klar zu werden: Wären Kirche und Synagoge neben dem Kreuze nichts weiter als die Versinnbildlichung des alt- und neutestamentlichen Opfers im Sinne der Messliturgie, so müsste dies bei der Deutlichkeit, mit welcher die Kunst des frühen Mittelalters derartige Ideen zum Ausdruck zu bringen pflegt, vor allem aus den Abzeichen beider Personifikationen klar zu erkennen sein. Bei der Gestalt der Kirche ist dies ja nun auch meist der Fall: sie fängt das Blut

des Gekreuzigten im Kelche auf und bezeugt sich dadurch als die Bewahrerin des Sakramentes. Ja auf den Elfenbeinen der Metzer Gruppe erhebt sie sogar in der Regel eine zweihenklige Urne, wie sie im frühen Mittelalter in einigen Diözesen zur Ablution nach der Kommunion im Gebrauch war.[1]) Aber auf dem Elfenbein in Tongern (Nr. 3) hält sie statt des Kelches ein Dreiblatt, auf dem in Trier (Nr. 6) sogar einen Schild. Der Kelch scheint also als ihr Kennzeichen entbehrlich zu sein. Vor allem müsste aber die Synagoge ein alttestamentliches Opfertier (Bock oder Schaf) oder wenigstens das Opfermesser führen, entsprechend den symbolischen Opferdarstellungen der früheren Zeit, wie sie dies in der That auf denjenigen Denkmälern des hohen und späten Mittelalters thut, welche das Messopfer versinnbildlichen. Statt dessen führt sie aber eine Fahne oder einen Palmenzweig oder ist ganz ohne Attribute, wie auf Nr. 1, 2 und 16. Und selbst wenn man davon absehen will, drückt denn ihre Gegenüberstellung nicht viel mehr aus, als jene frühchristlichen Gegenüberstellungen der beiden Opfer besagen wollten? Spricht nicht überall Hass und offene Feindschaft, mindestens aber verstockte Abkehr oder verzweifelndes Entsetzen aus der Stellung der Synagoge zum Gekreuzigten? Das ist mehr als eine Versinnbildlichung des alttestamentlichen Opfers, auch mehr als eine einfache, blosse Personifikation des alten Bundes. Denn für diese Idee hat die Kunst das ganze Mittelalter hindurch viel mildere Ausdrucksmittel angewandt, — ich erinnere nur an die betreffende Darstellung auf fol. 67a und b des Hortus deliciarum,[2]) welche eine zweiköpfige Gestalt, halb Christus, halb Moses zeigt, ersteren mit dem Kelche, letzteren mit dem Sprengwedel des jüdischen Opfers, dazu die Beischrift: *Vetus et novum testamentum in simul junctum. Lex antiqua novam firmat, veterem nova complet; in veteri spes est, in novitate fides. Sed vetus atque novum conjungit gratia Christi,*[3]) oder an die beiden Augen mit Melchisedec und Aaron auf dem Thränenkasten aus Freising im Domschatz zu Vendôme,[4]) und die Zusammenstellung zahlreicher ähnlicher Denkmäler, welche Bastard gab.[5]) Nein, die Synagoge ist von ihrem ersten Auftreten in der christlichen Kunst an die Personifikation des Judentums, nicht bloss des Judentums, das damals den Heiland ans Kreuz schlug, sondern auch des mittelalterlichen, das noch immer in Unglauben gegen die Lehre der christlichen Kirche beharrt. Und daher ist auch die Ecclesia, so oft sie ihr gegenübertritt, nicht etwa bloss die Verkörperung des neuen Testamentes, auch nicht bloss die Verwalterin des heiligen Sakramentes, aus welchem heraus sie damals auf Golgatha geboren wurde und durch welches sie zur *mater viventium* gemacht wurde, wie schon Melito von Sardes sagt,[6]) sondern sie ist die zur Allmacht gelangte Königin des Mittelalters, die Besiegerin der Juden und Heiden.

Was führt nun diese beiden Gegnerinnen in die kirchliche Kunst des Mittelalters ein? Für den Hass gegen das Judentum würde allein schon Beda genügen. Augustinus, Leo der Grosse, Gregor der Grosse und Isidor von Sevilla, sie operieren, wie schon oben gesagt worden, mit den Begriffen Ecclesia und Synagoge bereits ganz in dem Sinne, wie er hier in Formen übersetzt ist. Bei ihnen findet sich schon das ganze Rüstzeug, das die Kunst des Mittelalters anwandte, um die Gestalt der Ecclesia immer mehr zu verherrlichen, die der Synagoge immer tiefer hinabzudrücken, immer hassenswerter und ver-

---

[1]) Cahier, Mél. d'arch. II, 50 spez. Anm. 2. cf. auch pg. 53 fg. ebenda.

[2]) Straub pl. XXII u. XXIII.

[3]) Entspr. Paul. v. Nola, Epist. 33 ad Severum (Migne 61). Nach demselben Schema die grossen Fensterrosen des alten und neuen Testamentes im Strassburger Münster. cf. dazu Janitsch, Repertor. III, 269. u. Schricker, Repert. VII, 361—364.

[4]) Abb. u. bespr. v. Martin, Mél. d'arch. III, 78 fg.

[5]) a. a. O. Etudes iconographiques No. 17, 23—34.

[6]) Belege für diesen von den frühen Kirchenvätern an geläufigen und in vielen Hymnen zum Ausdruck gebrachten Gedanken bei Cahier a. a. O. pg. 45 spez. Anm. 3 und pg. 52 Anm. 3.

ächtlicher zu machen.[1]) Für das Eindringen dieser Ideen in den Gottesdienst war durch die Aufnahme patristischer Lesestücke gesorgt. Auch wurden sie in den Hymnen der gleichen Zeit noch eindringlicher zum Ausdruck gebracht. Diese sind voll von Klagen über die Verstocktheit des Judentums. Als Beispiele nenne ich nur die bekannten Verse des Venantius Fortunatus (geb. um 530):

Quid facis, o Judea cohors, nec docta vetustas?
Ut vitam renoves credere disce senex.
Lactea canities sapiat majora juventae
Corpore deficiens crescat honore senex[2])

oder die des Prudentius (geb. 348, Peristeph. Hymn. II, 365, Migne 60, col. 319):

Judaea, quem plebs aureo — Bove inquinata et decolor
Expavit, et faciem retro — Detorsit, impatiens Dei

und von demselben Apotheosis v. 421:

Haec, Judaea, tuas vox non pervenit ad aures!
Pervenit, mentem sed non penetravit egenam,
Lucis, et a primis foribus disclusa refugit.

In dem allgemein verbreiteten Hymnus des hl. Ambrosius (340—397) für das Pfingstfest heisst es:

Judaea tunc incredula — Vesana torvo spiritu
Ructare musti crapula — Alumnos Christi concrepat.[3])

(Weitere hymnologische Stellen in den Vitr. d. B. a. a. O.) Und damit nicht genug, gab nicht jedes Jahr die Passionszeit Gelegenheit, eindringlich auf dieses Thema zurückzukommen? Wie eindrucksvoll musste das in der Karfreitagsliturgie so oft wiederholte *Jerusalem, Jerusalem, convertere te ad Deum tuum!* wirken. Und die Klagelieder Jeremiae, die von altersher am Karfreitag verlesen wurden, sprechen sie nicht immer von Jerusalem der vernichteten Stadt, der klagenden Witwe? Klingt es nicht wie das in Worte übersetzte Bild der Synagoge, die sich finster vom Kreuze abkehrt, wenn die Klagelieder beginnen: „Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volks war! Sie ist wie eine Witwe. Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen. Jerusalem hat sich versündiget, darum muss sie sein wie ein unrein Weib; .... sie aber seufzet und ist zurückgekehret“ (Kap. I, 8). „Die Krone unseres Hauptes ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündigt haben!“ (Kap. V, 16). „Ach du Tochter Jerusalem, wem soll ich dich vergleichen? Dein Schaden ist gross wie ein Meer; wer kann dich heilen?“ (Kap. II, 13).

Passt dazu nicht auch die Fahne in der Hand der Synagoge, das Abzeichen ihrer ehemaligen königlichen Würde, die Palme als Symbol für Palästina oder Jerusalem — wie auch auf Münzen der Kaiser Vespasian und Titus die gefangene Judaea am Fusse einer Palme trauert — und endlich auch die Beischrift „Hierusalem“, die auf dem Diptychon des hl. Nicasius (Nr. 1) neben der klagenden Frau steht? — Für die Art unserer Darstellung waren also gottesdienstliche Veranlassungen genug vorhanden. Leider sind aber damit eine Reihe Fragen noch nicht gelöst, die sich bei dieser Erklärung unwillkürlich aufdrängen. Wenn wirklich diese und ähnliche liturgische Stellen allein die Personifikationen der Kirche und Synagoge neben dem Kreuze hervorriefen, warum trat dann diese Darstellung nicht eher ins Leben? Warum übten die fertig formulierten Begriffe der Kirchenväter, die Liturgie und die Hymnen nicht eher ihre Wirkung? Und dann, warum traten Kirche und Synagoge allem Anscheine nach zunächst nur in jener Gegend zwischen

---

[1]) Die Belegstellen hierfür sind von Cahier und Martin in den *Vitraux de Bourges* so ausführlich zusammengestellt, dass ich mich hier mit einem Hinweis darauf begnügen darf. cf. namentlich § 9, 10 und 11.

[2]) Opp. P. 1. lib. V, 5, Vitr. d. B. bereits citiert.

[3]) Daniel, thes. hymnol. I, 64. Mone, lat. Hymnen des M.-A. I, 182. Drewes a. a. O. II No. 50.

Mosel, Maas und Schelde hervor, während doch die Veranlassungen in der ganzen abendländischen Kirche im wesentlichen die gleichen waren? Warum blieben sie so lange Zeit nur auf jene Gegend beschränkt? Und selbst wenn die Zuweisung sämtlicher erhaltenen Denkmäler des 9. und 10. Jh's. nach jener Gegend sich mit der Zeit als irrtümlich erwiese, warum kennt der grosse Bilderreichtum der Handschriften des 9. und 10. Jh's. jene beiden Personifikationen nicht mit Ausnahme der zwei Metzer Handschriften? Warum melden uns auch die Tituli und Beschreibungen der untergegangenen Freskencyklen nichts von ihnen? Die Verse des Rhabanus Maurus, welche wohl als Unterschrift einer Kreuzigung „in capella Mauri" dienten:

Gratia clave aperit, quae clausa prophetia condit,
Quae lex significat, et quae hagiographa figurat
(Dümmler a. a. O. II, 222.)

lassen nicht deutlich genug erkennen, ob hier unter „lex" und „gratia" Darstellungen im Sinne der Ecclesia und Synagoge zu verstehen sind. (Auch starb er bereits 856, also zu der Zeit, aus welcher das erste datierte Denkmal erhalten ist.) Eher gehen diese Verse auf ein Bild zurück, wie es Sedulius Scotus in seinem Carm. 82 (gedichtet zwischen 849—863) schildert: Zwei Cherubim mit Blumenschalen und Weihrauchfässern zu Seiten der Majestas als Sinnbilder des alten und neuen Testamentes. [1])

II.

Vielleicht vermag die Untersuchung der Darstellung auf der zweiten Gruppe diese Fragen der Lösung näher zu bringen. Gemeinsam ist jenen drei Tafeln (Nr. 12, 14 u. 15) folgendes: Eine durch Mauerkrone (München) oder Mauernimbus (Paris u. London) oder sogar noch durch die Andeutung eines Gebäudes (München) als Personifikation einer Stadt erkennbare Gestalt ist sitzend dargestellt. Eine zweite, sicher weibliche, Person schreitet von links her auf sie zu. Diese zweite Person führt zweimal eine Fahne (M. u. P.), das dritte Mal einen Dreizack in der Linken, ist jedesmal in einen Mantel gehüllt, der nur das Gesicht freilässt, und erhebt zweimal (P. u. L.) die Rechte mit vorgestrecktem Zeigefinger gegen die Stirn der sitzenden Gestalt, bei M. legt sie ihre Rechte auf die von jener gehaltene Scheibe. Dass ein gemeinsamer Gedanke allen drei Darstellungen zu Grunde liegen muss, ist unverkennbar. Dazu kommt noch, dass diese Scene jedesmal an derselben Stelle der Platte, rechts unterhalb des linken Kreuzarmes, vor sich geht. (Bei L. aus Raummangel etwas tiefer gerückt.)

Die Münchner und Pariser Platte sind längst bekannt, die Deutung der fraglichen Gestalten auf denselben ausser in Cahiers oft genanntem Aufsatz in den Mél. d'arch. II oft genug versucht worden. [2]) Die sitzende Gestalt als Jerusalem zu erklären fiel nicht schwer, zumal sie in Paris ein Schneideinstrument führt, welches sich wohl am einfachsten als jüdisches Beschneidungsmesser erklären lässt. (Ich sehe auch das entsprechende Instrument auf der Londoner Platte dafür an.) Ueber die Deutung der Heranschreitenden aber gingen die Ansichten weit auseinander. Schlagend erschien mir zuerst Cahiers Erklärung ihrer Handbewegung (a. a. O. pg. 57, spez. Anm. 2) aus der Stelle der ambrosianischen Liturgie des hl. Samstags: „Das Messer der mosaischen Beschneidung ist stumpf geworden, durch

---

[1]) *Iste cherub Christi nova signat mystica legis*
Munditiae fialam hic gestat flore refertam .....
Eminent ecce cherub antiquae gloria legis
Angelus ac patrum fiala fert vota piorum etc.
Vielleicht ein Bild im alten Kölner Dom. cf. Schlosser a. a. O. pg. 315 No. 907. Zu dem v. ihm genannten zweiten Beisp. in Gérmigny-des-Prés cf. auch d. Elfb. in Sammlung E. Foule in Paris (Clemen a. a. O. pg. 121).

[2]) Da bei Voege a. a. O. pg. 118 Anm. 3, u. 119 Anm. 2 u. 3 die umfangreiche Litt. zusammengestellt ist, so verweise ich einfach darauf.

Christus hat der Stein [1]) seine Schärfe verloren. Das Volk Christi wird auf der Stirn gezeichnet, *non inguine* — und durch das Wasserbad — *non vulnere.*“ [2]) Durch das von Clemen in die kunsthistorische Litteratur eingeführte Londoner Denkmal scheint diese Erklärung eine unverhoffte Bestätigung zu erfahren.

Sollte nicht auch noch eine andere Auslegung möglich sein? Eine ganz ähnliche Stelle wie die obige, nur viel deutlicher noch und der Darstellung entsprechender, enthält ein Dialog, der im Mittelalter dem Kirchenvater Augustinus zugeschrieben wurde. Er findet sich in Mignes lateinischer Patrologie im Anhang zu Augustins Werken (Bd. 42 col. 1131—1140, nach Vorgang der Benedictiner-Ausgabe, Venedig 1733, Bd. 8, Appendix, col. 19—24). [3]) Die Verfasser der *Vitraux de Bourges* kannten ihn, begnügten sich aber merkwürdigerweise mit einer einfachen Erwähnung (I, pg. 9). Seine Ueberschrift lautet: *De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus.* Dass er nicht dem grossen Kirchenvater selbst zugeschrieben werden darf erhellt zur Genüge aus dem stellenweise barbarischen Latein. Die Benedictiner vermuten einen Juristen als Verfasser und betonen die Abhängigkeit von Augustins Schrift *„De natura boni contra Manichaeos“*. Eine Stelle, in welcher auf die *christicolas imperatores* und die mit dem Namenszuge Christi gezierten Feldzeichen der Legionen verwiesen wird, lässt vermuten, dass der Dialog im römischen Reiche, nicht in einem germanischen Staate abgefasst wurde, also noch vor Odoakar. [4]) Jedenfalls genoss er, durch Augustins Namen geheiligt, im Mittelalter dasselbe Ansehen, wie dessen echte Schriften. [5])

Der Titel besagt schon, dass es ein Streitgespräch zwischen Christentum und Judentum ist. Derartige Dialoge über die Heilswahrheiten der neuen Lehre und über das Verhältnis beider Testamente waren von Anbeginn der christlichen Kirche an durchaus nichts Seltenes, — ganz natürlich, da sich ja die endgültige Scheidung des Christentums vom Judentume, aus dem es hervorgegangen war, erst allmählich vollzog. Schon aus dem 2. Jh. n. Chr. ist uns der Dialog des Justinus Martyr, „des ältesten der Apologeten“, mit dem Juden Tryphon erhalten. Aus späterer Zeit ist der Streit St. Sylvesters mit jüdischen Doktoren in Gegenwart der Kaiserin Helena bekannt. Augustinus selbst verwandte in seinen Schriften viel Arbeit und Mühe darauf, den Juden die Wahrheit des Christentums zu beweisen, zahlreiche Dialoge der folgenden Jahrhunderte haben aus ihm ihre Anregung geschöpft. Unübersehbar ist die Zahl der Judenpredigten des Mittelalters und der Schriften dieses Inhalts. [6])

---

[1]) Die jüd. Beschneidung wurde bis tief ins M.-A. mit geschliffenen Steinen vollzogen.

[2]) *Circumcisionis mosaïcae mucro jam scrabuit, et Jesu Nave acuta lapidum asperitas obsolevit. Christi vero populus insignitur fronte, non inguine, lavacro, non vulnere.*

[3]) Ab col. 1139 bei Migne eine kurze Fortsetzung, die der Leydener Ausgabe entnommen ist. Herr Geh. Hofr. Kraus hatte die Güte, mich auf diesen Dialog aufmerksam zu machen.

[4]) Herr Prof. Hauck-Leipzig hatte die Güte, mich hierauf aufmerksam zu machen.

[5]) Leider blieben mehrmalige Anfragen über die Vorgeschichte dieser Schrift bei dem Herrn, welcher ihre Bearbeitung für die neue Augustinus-Ausgabe der Wiener Akademie übernommen hat, unbeantwortet.

[6]) Die Vitr. d. B. a. a. O. verwiesen in erster Linie auf den Dialog des Petrus Alphonsus, eines getauften Juden (geb. 1062 zu Huesch in Aragonien), Migne 157 col. 535 fg., worin er seinen Uebertritt rechtfertigt, indem er sich selbst als „Petrus“ seinem ehemaligen Ich, dem „Moses“ gegenüberstellt und ihm die Erfüllung des alten Testamentes durch das neue beweisen lässt. — Einige andere Dialoge genannt in d. Hist. litteraire de la France, XXIII, 216 fg. Ich verweise noch auf Ms. 92 (197) der Univers.-Bibliot. zu Gent (beschr. u. Nr. 16 ab pg. 14 des „Catal. méthod. des mss. de la bibl. de la ville et de l'univ. de Gand p. Jules de Saint-Genois“). Der Codex enth. eine Encyklopädie des m.-a. Wissens, geschr. 1125. „Liber Floridus Lamberti Canonici“ aus St. Bavo. Unter den 192 darin enthaltenen Traktaten befindet sich auch der Dialog Gilberts, des Schülers Lanfranks von Canterbury (Klein, Geschichte des Dramas XII, 291): *Judeus quidam disputans cum Gisleberto abbate Westimonasterii.* — Bei Migne Bd. 213 col. 747 fg. der *„Anonymi tractatus adversus Judaeum“*. (12. Jh.)

Sehen wir uns zunächst die *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* des Pseudo-Augustin näher an: In der Einleitung werden wir in eine Gerichtsverhandlung versetzt. Ein Advokat legt den „Censoren“ den Streitfall zweier Frauen vor, der Ecclesia (*„nostra mater familias“*) und der Synagoga (*„mater familias et vidua“*) wegen ihres beiderseitigen Besitzstandes.[1]) Die Anklage gipfelt in dem Satze: *Gentes hereditatem nostram possessionem et terminos terrae nobis augustali jure concessam, potens quondam, dives auro mulier Synagoga pervasit.* Darauf beginnt die Disputation zwischen Ecclesia und Synagoge, welche ohne Einmischung von Seiten des Gerichtshofes zu Ende geführt wird. Interessant für unsere Darstellung sind namentlich die Stellen, in welchen ihre beiderseitige Erscheinung geschildert ist. So wirft die Synagoge der Ecclesia vor: Du lebtest bäurisch mit den Heiden, nach Barbarenart, auf den Bergen und im Walde, während ich mit Scepter und Legionen bei Jerusalem herrschte, in Purpur gehüllt; ich besass das römische Reich, ich besiegte fremde Völker, Persien und Indien mussten mir dienen.[2]) — Ecclesia: Wohl weiss ich, dass deine Waffen, deiner Schilde schimmernder Glanz die Könige stürzte. Ich kenne deine Macht, *quam Jerosolyma illa pompatili fastu ructuabat.* Wohl zitterte einst der römische Erdkreis vor dir, aber jetzt bin ich über alle erhöht, und du, die einst in Purpur gehüllte Königin, liegst zu meinen Füssen. Erst warst du die Herrin, jetzt bist du meine Magd!“[3]) — Für diese kühne Behauptung der Ecclesia fordert die Synagoge den Beweis und die Begründung des Verlangens, dass sie jetzt der Ecclesia ihre Herrschaft abtreten solle. Ecclesia thut dies auf Grund vieler Stellen des alten Testamentes, indem sie zugleich der Gegnerin beweist, dass dies nur die gerechte Strafe für den Unglauben sei, den sie von der Gesetzgebung auf dem Sinai an bis auf Christus gezeigt habe. „Ein Blick auf die Feldzeichen der Legionen, die den Namen Christi führen, auf die christusgläubigen Kaiser muss dir zeigen, dass deine Herrschaft vorbei ist.“[4]) Dagegen beruft sich die Synagoge auf ihr mosaisches Gesetz und die Beschneidung, ihre von Gott empfangenen Abzeichen, die sie nicht lassen wolle. In langer Rede legt ihr darauf die Ecclesia die völlige Nutzlosigkeit der Beschneidung dar, die jetzt kein Abzeichen des Heils mehr sei, sondern der Schande, aber mein Volk trägt das Zeichen des Heiles auf der Stirn.[5]) Auf die Frage der Synagoge, was denn dieses Zeichen des Heiles sei, weist Ecclesia auf Grund der Propheten, Psalmen und anderer Stellen des alten Testamentes nach, dass dies das Kreuz sei, an welchem Christus starb. „Daher bin ich jetzt die Königin, die dich deiner Herrschaft enthebt. Ich bin die Braut des Herrn, der mein Haupt gekrönt und mir den Purpurmantel umgehängt hat.“[6]) Immer auf Sätzen des alten Testamentes fussend macht sie zur Gewissheit, dass sie die verheissene Braut des Königs der Könige sei, dass Christus lebe und jetzt in der ewigen Herrlichkeit regiere, so dass zum Schluss

---

[1]) Das mit juristischen Ausdrücken durchsetzte Latein ist stellenweise kaum zu verstehen. Der Dialog scheint überhaupt fehlerhaft überliefert zu sein, der Schluss fehlt, denn wir hören nichts von einem Urteil der Richter.

[2]) *Tu silvicola .... Barbarorum ritu collibus commanebas ... Ego sceptro et legionibus fulta, apud Jerosolymam purpureo amictu regnabam ; ego Romanum possidebam imperium ; ego reges .... et alienigenarum gentium duces occidi : mihi Persa et Jndus aurum .... advexit.*

[3]) *Armorum tuorum impressio et fulgentia clypeorum signa ..... tyrannos stravit. Scio potentiam tuam, quam Jerosalyma illa pompatili fastu ructuabat. Scio enim quia tibi quondam Romanus orbis intremuit et terra gentium palpitavit..... In eo gaudeo me sublimatam, quod celsis celsior sum facta, et regna regnantium disjeci. Et ecce sub pedibus meis purpurata quondam regina versaris. Noli irasci, si tu quae fueras domina, mihi facta videaris ancilla.*

[4]) *Respice in legionibus signa, nomen salvatoris, intende, Christicolas imperatores adverte, et considera te de regno esse discussam.*

[5]) *Populus autem meus signum salutis in fronte gestando.*

[6]) *Ego sum regina, quae te de regno deposui ; ego sum sponsa.... Sponsus meus speciosus prae filiis hominum, rex regum, qui caput meum mitra composuit, ac me protinus purpuravit. .*

die Synagoge, durch ihre eigenen Schriften völlig in die Enge getrieben, erkennt, dass sie gänzlich verlassen, ohnmächtig und nach ihren eigenen Worten verdammt sei, und sich der Ecclesia bedingungslos unterwirft.

Dies ist im wesentlichen der Inhalt des Dialoges. Wie mühelos bietet sich aus demselben die Erklärung jener Gruppe dar! Die sitzende Gestalt ist die Synagoge, die „bei Jerusalem herrscht“ (Andeutung durch Mauerkrone, Thron, Mauernimbus, Haus) „von Legionen umgeben“ (*legionibus fulta.* An einer Stelle des Dialogs heist es ausdrücklich*: Ego oves et pecora, tu militem possidebas).* Ein oder mehrere Krieger stehen häufig auf karolingischen Miniaturen neben dem Thron des Herrschers, auf der Londoner Platte sehen wir einen Krieger mit Lanze und Schild neben dem Throne der Synagoge. Auf jedem der drei Elfenbeine führt die Synagoge noch ein Abzeichen ihrer Macht, in L. u. P. die Fahne, in M. den Schild *(fulgentia clypeorum signa).* Aber diesen nimmt jetzt die Ecclesia, die neue Königin, welche sie von ihrer Herrschaft vertreibt, in Anspruch; gebieterisch legt sie ihre rechte Hand auf den Rand desselben, während die Synagoge vergeblich bemüht ist, dies Abzeichen ihrer Würde festzuhalten. Friedlicher ist der Streit auf den beiden andern Tafeln: hier begnügt sich die Ecclesia mit ihrer Rechten auf die Stirn der Gegnerin zu weisen, die Stelle, wo die Christen mit dem Symbol des Heiles, dem Kreuze, gezeichnet werden, während die Synagoge das Instrument der dadurch wertlos gewordenen, vielumstrittenen Beschneidung in ihrer Linken hält. Damit sich aber die Ecclesia auch wirklich als die neue Königin zu erweisen vermag sehen wir sie auf der Münchner Platte zuvor das Blut des Gekreuzigten auffangen, welches sie *„protinus purpuravit“*, ehe sie sich rechts siegesgewiss zur Gegnerin wendet. In Paris und London fehlt jene Scene, aber in der Linken führt sie in allen drei Fällen ein Abzeichen ihrer Macht, in P. u. M. eine Fahne, in L. einen Dreizack,[1]) wenn sie hier auch bescheidener der thronenden Königin gegenübertritt.

Und nun gewinnt auch die vielgedeutete weibliche Gestalt am Fusse des Kreuzes auf dem Münchner und Pariser Elfenbein erst ihre volle Erklärung: Es ist die Roma, wofür sich neuere Erklärer aus anderen Gründen bereits entschieden hatten. Streiten sich doch Ecclesia und Synagoge droben um den Besitz des römischen Reiches, das letztere bisher allmächtig besass! (Synagoge: *Ego Romanum possidebam imperium.* Ecclesia: *Scio enim quia tibi quondam Romanus orbis intremuit et terra gentium* (die Scheibe im Arme der Roma in Paris?) *palpitavit.* Und weiterhin: Ecclesia: *Regnasti, fateor: Romana tibi terra subjacuit.)* Erstaunt blickt auf dem Pariser Elfenbein die Roma nach der Gruppe der Streitenden hinauf, auf der Münchner Tafel schaut sie zu, wie Ecclesia das Blut Christi auffängt, welches sie zur Herrin des Erdkreises, mithin auch zur neuen Herrin Roms macht.[2])

---

[1]) Sollte dieser nicht eine missverstandene Copie sein? Andernfalls scheint mir eine Beziehung zu dem Dreiblatt, das die Ecclesia auf dem Elfb. in Tongern führt (No. 3) nicht ausgeschlossen.

[2]) Diese Auslegung erscheint mir ungezwungener als die Cahiers, Mél. d'arch. II, 67. cf. die Ausführungen Voeges a. a. O. pg. 118 Anm. 3 und 119 Anm. 3. — Uebrigens wäre die Darstellung einer Roma bei der Kreuzigung Christi aus der Liturgie leicht zu erklären. Als Stadt, in der die beiden Apostelfürsten das Martyrium erlitten haben, wurde sie in zahlreichen Hymnen gefeiert, so schon im 10. Jh.:

O Roma felix, quae tantorum principum
Es purpurata pretioso sanguine
Excellis omnem mundi pulchritudinem etc.

(Dümmler I, c. Daniel 1. c. Dreves II No. 57 pg. 54, 1.) Und in einem andern Hymnus, wie der obige in Moissac im 10. Jh. nachweisbar,

Hinc Roma celsum verticem — Devotionis extulit ....
Electa gentium caput — Sedes magistri gentium.

(Daniel I, 101. Mone 684. Dreves II No. 59, Str. 6 u. 8.) Auf einem Glasfenster in der Kathedrale von Poitiers aber ist das Martyrium Petri und Pauli direkt mit der

Sechstes Kapitel.

Geistliches Schauspiel im 9. und 10. Jahrhundert.

Es würde den im zweiten Kapitel festgestellten Grundsätzen der ikonographischen Forschung widersprechen, wollte ich mich mit der einfachen, allerdings auffallenden, Uebereinstimmung unserer Darstellung mit jenem patristischen Dialoge begnügen. Augustinus, unter dessen gefeiertem Namen er im Mittelalter ging, besass zwar eine — man darf wohl sagen unbedingte, Autorität, aber diese allein genügte nicht, um ohne weiteres eine bildliche Uebersetzung seiner Ideen auf Gegenständen des öffentlichen Kultus — und zur Verzierung solcher dienten jene Elfenbeinplatten doch wohl sicher — hervorzurufen. Wir müssten also annehmen, dass die *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* in der Entstehungszeit jener Elfenbeintafeln im Gottesdienste verlesen worden sei. Dass dies in der That der Fall war, dafür vermag ich zur Zeit den direkten Beweis noch nicht zu erbringen. Indirekt vermögen uns aber jene drei Platten manchen wertvollen Aufschluss zu geben. Zu diesem Zwecke ist es aber nötig, dass ich etwas weiter aushole und zunächst den

Ursprung des geistlichen Schauspieles

in den Kreis der Betrachtung ziehe.

Dass sich das geistliche Schauspiel des Mittelalters aus dem Gottesdienste heraus entwickelt hat, ist seit den bahnbrechenden Arbeiten von Mone, Duméril, Mommerqué-Michel etc. so oft nachgewiesen und allgemein anerkannt worden, dass es keiner weiteren Ausführung hier bedarf. Wann aber die zeitlichen Anfänge desselben zuerst nachweisbar sind, bedarf noch weiterer Erforschung. Vielleicht vermag hier der Kunsthistoriker dem Litterarhistoriker die Hand zu reichen und ihm aus dem Vermächtnis an Kunstwerken der vergangenen Jahrhunderte fehlende Entwicklungsstufen und verlorene Bindeglieder aufzuweisen und wieder herzustellen. Es wurde schon oben (pg. 8) erwähnt, dass durch Langes Forschungen die Abhaltung dramatisch-liturgischer Osterfeiern im 10. Jh. für Deutschland und England nachgewiesen ist. Das bedeutet eine Verschiebung der früher angenommenen Grenze nach vorn um ein Jahrhundert. Aber vom 10. Jh. bis zurück zum *Χριστὸς πάσχων* des Gregor von Nazianz (cf. Klein a. a. O. II, 264; III, 599, und Jacob, Die Kunst im Dienste der Kirche, pg. 372) führt keine Brücke (die Dramen der Hroswitha von Gandersheim aus dem 10. Jh. kommen in diesem Zusammenhange nicht in Betracht), da sich die Nachricht von einem Schauspiel in friesischer Mundart aus der Zeit Karls d. Gr., welches Gottsched kennen wollte, und von einem Klosterspiel von 815 auf der Breslauer Bibliothek nicht bestätigt haben.[1]) Dennoch ist es vielleicht möglich, Anfänge des geistlichen Schauspieles bereits im 9. Jh. anzunehmen, nicht etwa bloss Verlesen der gottes-

---

Kreuzigung Christi in einem Fenster zusammengestellt (abb. Bullet. monument. 1885; Text pg. 17—45 u. 141—168 ebenda). Ueber andere karoling. Darstellungen der Roma cf. Schlosser a. a. O. No. 1032—1034, und Leitschuh, Gesch. d. karol. Malerei pg. 287. Auf dem Diptychon von Rambona im christl. Museum d. Vatikan (9. Jh.) ist die Wölfin mit Romulus und Remus unterhalb der Kreuzigung dargestellt. Litt. bei Clemen a. a. O. pg. 119.

[1]) cf. Wilken, Gesch. d. geistl. Spiele in Deutschl. Göttingen 1872, pg. 168, Anm. 1.

dienstlichen Texte mit verteilten Rollen, wie dies noch heute bei Verlesung der Passionsevangelien in der katholischen Kirche beliebt ist, sondern wirkliche Aufführungen mit einigen scenischen Vorrichtungen, die also nicht mehr bloss auf eine zuhörende, sondern auf eine zuschauende Menge berechnet sind.

Wenn auch die Freisinger Weihnachtsspiele jetzt nicht mehr dem 9., sondern dem 11. Jh. zugeschrieben werden,[1]) so ist doch die Annahme dramatischer Aufführungen im 9. Jh. einigermassen gestützt durch Lange's Aeusserung (a. a. O. pg. 78), dass die von ihm veröffentlichte englische Osterfeier aus dem 10. Jh. bereits eine Erweiterung des ursprünglichen Kernes, aus welchem sich die Osterfeiern aller Länder der römischen Kirche entwickelten, enthalte. Gerade dies scheint aus den Denkmälern der bildenden Kunst bestätigt zu werden. Bekanntlich war die Entwicklung der lateinischen Osterfeiern im wesentlichen die folgende: Nach dem dritten Responsorium der Frühmesse des Ostersonntags wurde von zwei Priesterhalbchören das Gespräch der drei Frauen mit dem Engel am Grabe Christi gesungen. Bald übernahmen vier Priester die Rollen, einer die des Engels am Grabe, welches durch den Altar vorgestellt wurde, die anderen die der drei Frauen. Das englische Spiel aus dem 10. Jh. bestimmt: *Quatuor fratres induant se, quorum unus alba indutus acsi ad aliud agendum ingrediatur, atque latenter sepulchri locum adeat, ibique manu tenens palmam quietus sedeat.* Die drei andern aber sollen *cappis induti turribula cum incenso gestantes* dem Grabe nahen. Dort soll der Engel das Tuch aufheben (in welches ein Kreuz nach allgemeinem Gebrauche am Karfreitag Abend an Stelle des Leichnams Christi eingehüllt wurde, um am Ostermorgen wieder aus demselben befreit zu werden), und ihnen die Stelle zeigen, wo das Kreuz gelegen hat. Die Frauen aber sollen das Tuch ergreifen, es dem Klerus (Chor) zeigen und über den Altar breiten. Aehnlich ist der Verlauf in vielen anderen lateinischen Osterfeiern des frühen Mittelalters. Zwei Umstände sind hierbei besonders zu beachten, erstens die Rauchfässer in den Händen der drei Frauen: In zahlreichen Osterfeiern bis zum Ausgang des Mittelalters wiederholt sich diese Bestimmung,[2]) obwohl doch nach dem Berichte der Evangelien die Frauen Salbenbüchsen zu tragen hatten. Ist da nicht der Schluss gestattet, dass auf denjenigen Darstellungen des Ganges zum Grabe, welche in den Händen der Frauen Rauchfässer zeigen, eine Beeinflussung durch die dramatische Osterfeier stattgefunden hat? In der Reichenauer Pergamenthandschrift Nr. 60 zu Karlsruhe (12. Jh.), aus welcher Mone[3]) eine Darstellung der drei Frauen am Grabe wiedergiebt, befindet sich dieses Bild gerade am Beginn des Karsamstag-Gottesdienstes. Zwei der Frauen tragen Salbenbüchsen, eine ein Rauchfass. Auf zahlreichen Bildwerken des Mittelalters findet sich die gleiche Art der Darstellung, sie findet sich auch bereits in einem D-Initial des Drogosakramentars von 850 (abb. bei Leitschuh, pg. 175) und genau ebenso auf unserer Londoner Platte (No. 15). (Vielleicht darf man auf letzterer auch den unteren Teil des Gebäudes, an welchem der Engel lehnt, für den Altar halten, der in jenen Osterfeiern das Grab Christi darzustellen hatte, — dahinter das traditionelle Tempelchen.)

Dazu kommt aber zweitens: Bereits in dem englischen Spiele des 10. Jh's. spielt das Schweisstuch Christi eine grosse Rolle. Der Engel hebt es empor, die Frauen ergreifen dasselbe, zeigen's dem Chore und breiten es über den Altar. Aehnlich lautet die Anordnung in vielen anderen Spielen. Besonders ausführlich enthält sie das von Martène veröffentlichte (Milchsack E, pg. 39):

---

[1]) Gedr. bei Weinhold, Weihnachtsspiele u. Lieder aus Süddeutschland u. Schlesien, Graz 1853 u. 1875, pg. 36 fg. Edelst. Duméril, Origines latines du théatre moderne, Paris 1849, pg. 156 — cf. dazu Köppen, Beiträge zur Gesch. d. deutschen Weihnachtssp., Paderborn 1893, pg. 45.

[2]) cf. Milchsack O pg. 58: *portantes quilibet eorum in manibus ampullatam argenti.* F pg. 48: *turibula cum incenso in manibus tenentes.* Gerbert, veteris liturgiae Alemannicae monum. II, 237: *sumentes duo thuribula* u. viele andere.

[3]) Schauspiele des M.-A., Karlsruhe 1846, I, pg. 8.

Der Engel fordert die Frauen auf, sich das Grab zu besehen, hebt das Tuch empor und zeigt ihnen den Ort, wo das Kreuz lag, und die Leinentücher, in welche es gewickelt war. Darauf legen die Frauen ihre Rauchfässer nieder, ergreifen das Linnentuch und breiten es gegen den Klerus aus, „und um zu zeigen, dass der Herr auferstanden sei und nicht mehr eingewickelt, singen sie die Antiphone: Der Herr ist vom Grabe erstanden, und legen das Linnen über den Altar.“ [1]) In der Rheinauer Feier (Milchsack F, pg. 48) erheben sie das Tuch und bringen es ausgebreitet zwischen sich zurück, wozu sie erklärende Worte singen. Augenfälliger noch wird die Bedeutung des Tuches in den Spielen hervorgehoben, in welchen Petrus und Johannes sich damit befassen. So in den Osterfeiern von Cividale, Zürich, St. Lambrecht, Wien, Klosterneuburg und vielen anderen. [2]) In der Regel laufen die beiden um die Wette zum Grabe und empfangen das Tuch von den Engeln oder sie ziehen es selbst aus dem Grabe heraus und zeigen es der Gemeinde. Dann singen sie in der Regel die vielen Spielen wörtlich gemeinsame Antiphone: „Jhr sehet, o Genossen, hier sind die Linnen und das Schweisstuch, und der Körper fand sich nicht im Grabe. [3]) Es war ja ganz natürlich, dass die kirchliche Feier zu drastischen Mitteln griff, um der Gemeinde, der ja der lateinische Text der Osterfeier unverständlich war, zu zeigen, worauf es bei dem Gange der Frauen oder dem Wettlauf der beiden Apostel zum Grabe ankam.

Nun aber wird gerade auf frühmittelalterlichen Darstellungen des Ganges der Frauen zum Grabe das Schweisstuch ganz auffallend hervorgehoben. Auf unserer Münchner Platte (No. 14) wird es in der Thür des Grabgebäudes sichtbar. Auf einem karolingischen Elfenbein aus der Kollektion Spitzer, jetzt No. 48 im Musée Cluny zu Paris [4]) hängt es auffällig aus der Thüröffnung heraus. Auf dem ottonischen Elfenbeinkasten im Domschatz zu Quedlinburg (Westwood 633, I, abb. tf. XX) hat es der Engel soeben hervorgezogen und zeigt es den Frauen, deren vorderste sich ehrfurchtsvoll davor verneigt. In den Miniaturen der ottonischen Handschriften, welche Voege in seiner oft genannten Arbeit behandelt, ist dieses Thema in der mannigfaltigsten Weise zum Ausdruck gelangt. Bald wird nur ein Tuch durch die Grabthüre sichtbar, bald mehrere, ausgebreitet oder zusammengerollt, bald auf dem Deckel des Sarges, bald im Sarge selbst, immer aber so, dass sie besondere Beachtung zu heischen scheinen. (Voege pg. 223—226.) Auch auf der erwähnten Karlsruher Miniatur bei Mone liegt das Tuch zu Füssen des Engels im Sarge, wie auf zahlreichen anderen Darstellungen des hohen Mittelalters. — Nach dem Berichte der Evangelien sahen aber die Frauen jene Tücher gar nicht, nur bei dem Besuche der beiden Apostel am Grabe wird derselben Erwähnung gethan. (Luk. 24, 12. Joh. 20, 3—8.) Ist daher der Schluss zu gewagt, dass auch da eine Beeinflussung durch die dramatische Osterfeier vorliegt, wo das Schweisstuch Christi in so auffälliger Weise zur Darstellung gelangt?

In diesem Zusammenhange möchte ich eine neue Erklärung eines Teiles der Pariser Platte (No. 12) versuchen. Es fehlt nämlich auf derselben die Darstellung des Ganges der Frauen zum Grabe, den wir auf ihren beiden Schwesterplatten, der Münchner und der Londoner, wie auf vielen anderen Darstellungen dieser Zeit, so der Tafel in Gannat (No. 8) und den von Voege pg. 117, Anm. 1 zusammengestellten, unterhalb der Kreuzigung erblicken. Sollte der Künstler der Pariser Platte ganz auf jene Scene verzichten, die in diesem Zusammenhange doch

---

[1]) .. *Quo viso deponant thuribula, sumantque linteum et extendant contra clerum; ac veluti ostendentes, quod surrexit dominus .... canant antiphonam .... superponantque linteum altari.*

[2]) Milchsack pg. 11, 50 fg., 56. Kummer, Erlauer Spiele. Wien 1882, pg. 88.

[3]) *Cernitis, o socii! ecce linteamenta et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum.* Ebenso singen die Frauen noch 1487 u. 1580 in der Augsburger Osterfeier (Milchsack 132), cf. auch die Würzburger Osterordnung von 1490 u. die Wiener aus d. 15. Jh. (ebenda pg. 123 u. 125).

[4]) Abb. im L'Art 1893. Phot. Mieusement. No. 726.

so beliebt war, weil sie nach der Trauer des oben dargestellten Karfreitags die tröstliche Gewissheit des Ostermorgens vor Augen brachte? Der Platz war beschränkt, er fing vermutlich von rechts her an zu schnitzen, wobei ihm die Gestalt der sitzenden Synagoge zu gross geriet. (Auch die Figur der Terra unten rechts steht in keinem Verhältnis zu der des Oceanus!) So musste er sich entschliessen, das sonst in der mittelalterlichen Kunst peinlich gewissenhaft eingehaltene Schema[1]) (Maria links — Johannes rechts vom Kreuze) zu durchbrechen und Johannes mit Maria zusammen auf die andere Seite zu bringen, wo sie in dieser Stellung recht steif wirken. Ich halte durchaus nicht für unwahrscheinlich, dass die unten sitzende Roma ursprünglich links oben hinter Maria erscheinen sollte, entsprechend der Synagoge gegenüber (darauf deutet auch das gleichartige Fussbrett beider Gestalten hin), oder dass hier sogar die blutauffangende Ecclesia beabsichtigt war, wie in München, eine Vermutung, die schon Voege (pg. 120, Anm.) aussprach.[2]) Aber auch wenn sie von Anfang an dort unten beabsichtigt war, — so dass die etwa geplante Grabscene nicht erst durch sie verdrängt zu werden brauchte —, doch hatte der Künstler die Absicht, wenigstens an dieselbe zu erinnern. So begnügte er sich mit einer Abbreviatur derselben, dem Schweisstuch Christi am Kreuzesstamm oberhalb der Roma. Dies Tuch hat dort zu den wunderlichsten Deutungen Anlass gegeben. Piper bezog es auf die darunter sitzende Frau, die er deshalb als Personifikation des Himmels erklärte, von anderen Hypothesen nicht zu reden.[3]) Vielleicht ist die neue Deutung weniger gezwungen. An Wahrscheinlichkeit würde sie noch gewinnen, wenn man in der länglichen Kapsel oberhalb des Tuches das Salbgefäss der Frauen wieder erkennen dürfte. Doch enthalte ich mich dieser Behauptung.[4])

II.

Auf allen drei Platten, welche die Streitscene zwischen Kirche und Synagoge rechts seitwärts vom Kreuze enthalten, finden sich also Einzelheiten, die nach den obigen Ausführungen vielleicht als Spuren der Einwirkung von dramatischen Osterfeiern erkannt werden dürfen: Auf der Münchner Platte das Schweisstuch Christi, auf der Londoner das Rauchfass in der Hand einer der Frauen, welche dem Engel naht, und eventuell ebenda der Altar als Andeutung des Grabes, auf der Pariser das Tuch oberhalb der Roma. Nur auf diese Anzeichen hin folgern zu wollen, dass auch die Streitscene zwischen Kirche und Synagoge dramatischen Einfluss verrate, wäre aber, namentlich wenn die betreffenden Platten wirklich aus dem 9. Jahrhundert stammen, gewagt. Es lassen sich aber noch einige andere Gründe beibringen, die ich übrigens, ebenso wie die vorigen, mit allem Vorbehalt gebe:

Wie in Italien die Volkskomödie einen ununterbrochenen Zusammenhang mit dem altitalischen Lustspiele bewahrte,[5]) so erhielten sich auch in den römischen Niederlassungen am Rheine Theater mit ausgebildeter Schauspielkunst.[6]) In Frankreich blieben dieselben nicht ohne Nachahmung. Auch fehlte es nicht an herum-

---

[1]) cf. hierzu namentlich Münz, Archaeologische Bemerkungen über das Kreuz etc. Nassauische Annalen VIII (1866) pg. 519 fg., 599.

[2]) Ob die Roma deshalb vielleicht die Fahne der Ecclesia beibehalten hat, weil die Phantasie des Künstlers nun einmal damit beschäftigt war? In München hat die Roma weder Fahne noch Diskus!

[3]) Litt. bei Voege 118 Anm. 3.

[4]) Cahier, Mél. d'arch. II, 53 u. 54 deutet es als eucharistisches Gefäss auf Grund einer Stelle bei Ambrosius *(Dolium aureum, habens manna, receptaculum alimoniae)*, ohne dass mich seine Belege zu überzeugen vermöchten. Auf einem Elfb. im Domschatz zu Narbonne (abb. Annal. arch. 27, pl. zu pg. 1) aus dem 11. Jh. befindet sich an derselben Stelle unter den Füssen Christi eine runde Kapsel, die, wie es scheint, in der Mitte zu öffnen und an einer Querstange befestigt ist.

[5]) cf. Max Koch, „Shakespeare", Suppl. zur Cottaschen Ausg. seiner Werke. Stuttgart 1885, pg. 206.

[6]) Reidt, das geistl. Schauspiel d. M.-A. in Deutschl., Frankfurt 1868, § 2, pg. 4.

ziehenden Schauspieltruppen. Vor allem aber hing das Volk zäh an seinen Mummereien und Aufzügen zu den althergebrachten Festzeiten. Immer und immer wieder mussten die Konzilien Beschlüsse gegen dieses „Unwesen“ fassen, immer von neuem die Priester ermahnen, bei diesen Lustbarkeiten nicht zuzuschauen oder gar daran teilzunehmen, wie es häufig vorkam. Nun fallen aber bekanntlich das christliche Weihnachts- und Osterfest mit den heidnischen Festen der Wintersonnenwende und des Frühlingsanfangs zeitlich zusammen. Noch jetzt sind im Landvolke zu diesen Zeiten eine Menge alter Gebräuche im Schwange, damals aber, als das Christentum kurz erst Boden gefasst hatte, lebten sie noch in voller Kraft. Das Auffallende dabei ist, dass diese heidnischen Aufzüge, Tänze, Spiele, Vermummungen sich mit Vorliebe vor, ja in die Kirche hineindrängten, den christlichen Gottesdienst störten oder ihn nachäfften. König Childebert bereits wendet sich in seinen Konstitutionen von 555 gegen die Spiele, Lieder, Schaustellungen in den Oster- und Weihnachtstagen. (Douhet, Dictionnaire des mystères, col. 18.) Das Konzil zu Braganza (572) bedroht die mit Strafe, welche die Tänze vor den Kirchen anführen (Douhet col. 18), während das von Châlons (ca. 650) verbietet, dass an den kirchlichen Festen Chöre von Frauen sich in den Kirchen sammeln, um lose Lieder anzustimmen (a. a. O. col. 18). Aehnliche Bestimmungen enthalten die Statuten des heiligen Bonifazius von Mainz von 745 (a. a. O. col. 19). Das zweite Konzil von Cloveshou in Mercia verbietet 747 „die so verbreiteten Spiele, Pferderennen und ausserordentlichen Festlichkeiten drei Tage vor Ostern“ (a. a. O. col. 19). Im Jahre 813 wendet sich das Konzil von Arles wieder gegen die weltlichen Spiele vor und in den Kirchen (a. a. O. col. 20), ebenso das Mainzer Konzil im selben Jahre (a. a. O. col. 21). Dann aber hören diese Verbote fast ganz auf. Es ist charakteristisch, dass die einzige Bestimmung der Kirche aus dem 10. Jh., welche sich auf Spiele bezieht, nur anordnet, dass Kleriker, welche sich den Spielen hingeben, namentlich die sogenannten Goliarden, nicht mehr die Tonsur empfangen dürfen. (Constitutiones des Erzbischofs Gaultier von Sens, 909—916, a. a. O. col. 23.) Aus dem 11. Jh. vollends sind überhaupt keine Bestimmungen hierüber mehr bekannt, — aber nicht etwa, weil nun die Lustbarkeiten zu diesen Zeiten ganz aufgehört hatten, sondern weil sich die Kirche der übermächtigen Strömung angepasst hatte. Sie selbst ordnete Spiele an, und um das Volk von seinen Sonnenwendfeiern und Frühlingsfesten abzuziehen begann sie gerade zu Weihnachten und Ostern den Gottesdienst durch dramatische Aufführungen zu beleben.[1]) So entwickelte sich das geistliche Schauspiel an diesen Höhepunkten des Kirchenjahres, wo ausserdem die vielen Festtage das Abhalten der von Jahrhundert zu Jahrhundert sich erweiternden Spiele begünstigten.

Wann die Kirche die ersten Schritte that, um dem Geschmacke des Volkes in dieser Beziehung entgegenzukommen, das liess sich bisher aus den spärlich erhaltenen litterarischen Denkmälern nicht genau feststellen. Aber die obige Zusammenstellung der kirchlichen Spielverbote macht es mir wahrscheinlich, dass man in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts diesen Weg betrat, dass also das auf so vielen Gebieten neu schöpferische karolingische Zeitalter auch hierin bahnbrechend voranging. Die dramatischen Einwirkungen auf Denkmälern der bildenden Kunst würden sich zeitlich dem sehr gut einordnen. Vielleicht werden auch litterarische Funde mit der Zeit dies bestätigen.

Nach den bisherigen Ergebnissen der litterarischen Forschung war es also am Ostersonntage, wo die Kirche die ersten Zugeständnisse machte durch dramatische Aufführung der Scene am Grabe, nachweislich bereits im 10. Jh. in Deutschland und England. Ich glaube nun, dass das Volk mit derartigen geringen Erweiterungen der lateinischen Liturgie allein noch nicht zufrieden gewesen sein wird, dass es vor allem auch inhaltlich einigermassen Ersatz verlangte für das, was es aufgeben sollte. Zu den Mummereien, die gerade bei den germani-

---

[1]) cf. Klein a. a. O. IV, 26. Gödeke, Grundriss zur Gesch. der deutschen Dichtung, 2. Aufl., I, pg. 31 u. 199.

schen Völkern zu Frühlingsanfang, also in der Osterzeit, besonders beliebt waren, gehörten die noch jetzt nicht ganz ausgestorbenen Streitgesänge zwischen Frühling und Winter. Als einreitender Gott ward ursprünglich der Frühling auf dem Dorfanger empfangen, als Riese ward der Winter geschlagen und in den dunklen Wald oder den aufgetauten Dorfteich gedrängt. (Lamprecht, Deutsche Geschichte I, 174.) Jakob Grimm [1]) hat den Ursprung dieser Sitte eingehend untersucht und die Ueberreste derselben, die sich bis in unser Jahrhundert bei den verschiedenen germanischen Stämmen erhalten haben, zusammengestellt. Da ist es nun interessant, dass gerade in den Rheingegenden noch heute zu Frühlingsanfang der Kampf zwischen Sommer und Winter in der Weise ausgefochten wird, dass der Knabe, welcher in grünem Epheukleide den Sommer vorstellt, solange mit dem in Stroh und Moos gehüllten Winter kämpft, bis der Winter am Boden liegt. Dazu singen die Begleiter:

Jajaja, der Sommertag ist da,
er kratzt dem Winter die Augen aus
und jagt die Bauern zur Stube hinaus,

oder (wie noch jetzt z. B. in Heidelberg):

Stab aus, Stab aus,
blas dem Winter die Augen aus.

„Alles ist ganz heidnisch gedacht und gefasst: Der herbeigeholte, aus seinem Schlaf geweckte, tapfere Sommer, der überwundene, in den Koth niedergeworfene, in Bande gelegte, mit Stäben geschlagene, geblendete, ausgetriebene Winter sind Halbgötter oder Riesen des Altertums“ (Grimm a. a. O. pg. 725). Bereits aus dem 6. Jh. sind Streitgesänge zwischen Frühling und Winter aus deutschen Gauen bekannt, [2]) noch Shakespeare schliesst sein Lustspiel „Verlorene Liebesmüh“ mit einem Wechselgesang dieser beiden Personifikationen. Wollte also die Kirche gegen diesen heidnischen Gebrauch Abwehr ergreifen, so konnte sie kaum ein passenderes Thema als Ersatz zur Aufführung in der Zeit des Osterfestes, des Festes, das im tiefsten Sinne das Wiedererwachen der Natur feierte, [3]) finden, als das Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge. Hier wie dort handelt es sich um Absetzung und Vertreibung eines alten finsteren Herrschers. Wie dort der jugendliche Held, der Frühling, dem Winter die Herrschaft entreisst, so triumphiert hier die jugendliche Braut und Königin über die alte Synagoge, deren Herrschaft nun für immer vorbei ist. Und wie dort der Frühling dem Winter die Augen auskratzt, so wird auch die Synagoge in den meisten der Streitgespräche, die wir weiterhin kennen lernen werden, von der Ecclesia geblendet und erscheint meist mit verbundenen Augen.

Es ist ja nur eine Hypothese, die ich hier zur Diskussion stellen möchte, aber sie hat noch etwas für sich. Denn so würde es sich auch erklären, warum gerade in jenen germanischen Gegenden zwischen Mosel, Maas und Schelde unsere Darstellung zuerst auftaucht. Vielleicht war schon früher jener pseudo-augustinische Dialog als Lesestück in den Gottesdienst des Karfreitags aufgenommen worden, etwa um den Sieg des Judentums an diesem Tage noch vor dem Triumph der Kirche am Ostermorgen zu nichte zu machen; dann war es um so leichter, diesen an und für sich dramatischen Dialog scenisch auszugestalten und damit dem Volke ein willkommenes Schauspiel zu bieten. Gerade bei dieser Gelegenheit wird das Volk ungern Kostüme vermisst haben, so dass die Annahme, die Rollen der Kirche und Synagoge seien vielleicht schon in der Entstehungszeit unserer Tafeln von Priestern in Kostümen und mit deutlichen Abzeichen verlesen worden, an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Eine, wenn auch nur

---

[1]) Deutsche Mythologie II. Kap. 24.
[2]) Litt. bei Klein a. a. O. III, 636 fg. cf. auch Gödeke I, 267, 3.
[3]) Beziehungen des christl. Osterfestes zum Wiedererwachen der Natur bei Cahier a. a. O. pg. 64 u. 65.

symbolisch angedeutete, Unterwerfung am Beginne oder Schlusse des Streites wird nicht gefehlt und die Brücke zu einem mit der Zeit immer drastischer dargestellten wirklichen Kampfe gebaut haben. Dem Volke wird die Niederwerfung gerade dieses Gegners sehr wohl verständlich und nach Geschmack gewesen sein. Eben in die Zeit, in welche vermutungsweise die ältesten erhaltenen Denkmäler unserer Darstellung verwiesen wurden, ins zweite Viertel des 9. Jh's., fallen auch energische Vorstösse des fränkischen Episkopats gegen das übermächtig gewordene Judentum.

III.

Bekanntlich waren die ersten Zeiten der Karolinger das goldene Zeitalter für die Juden in fränkischen Landen. Karl der Grosse begünstigte sie in hervorragender Weise, unter der Regierung Ludwigs des Frommen und Karls des Kahlen genossen sie aber eine so günstige Stellung, wie weder vorher noch nachher jemals in Europa. (Grätz, Geschichte der Juden, V, 250.) Bereits unter Karl d. Gr. hatten sie sich zu den Hauptvertretern des Welthandels emporgeschwungen. (a. a. O. V, 216.) Ludwig der Fromme nahm sie unter seinen besonderen Schutz, nicht nur, weil er sich mit der ersten Geldmacht seines Staates gut stellen musste, sondern auch unter dem Einflusse seiner zweiten Gemahlin Judith, welche für das Judentum schwärmte. (a. a. O. V, 247.) Die kanonischen Gesetze gegen die Juden wurden stillschweigend ausser Kraft gesetzt, unangefochten genossen sie alle Arten von Rechten und Freiheiten. Besuchten doch die Christen sogar die jüdischen Gottesdienste, berühmte Kanzelredner liessen sich von den Juden in der Auslegung des alten Testaments unterweisen, so selbst der einflussreiche Rhabanus Maurus in Fulda (a. a. O. pg. 249). Als aber die jüdische Propaganda um sich griff, als sogar der Liebling Ludwigs des Frommen, Graf Bodo, ein hoher Würdenträger der Kirche, feierlich zum Judentume übertrat (a. a. O. pg. 261 fg.), da erhob sich in der Geistlichkeit lebhafter Widerspruch gegen die judaisierende Strömung. Agobard, der Erzbischof von Lyon (814—840), der mit seinem lebhaften Geiste in alle wichtigen Fragen seiner Zeit eingriff, stand an der Spitze der Bewegung, fünf heftig antisemitische Schriften sind von ihm erhalten; mit aller Macht suchte er die Freiheiten, die der Kaiser den Juden gab, rückgängig zu machen.[1]) Vielleicht vermag der Kirchenhistoriker den Beweis dafür zu erbringen, dass sich unter den Mitteln, welche die Kirche zur Bekämpfung der jüdischen Propaganda anwandte, auch die Aufnahme der Altercatio in den Gottesdienst befand, die Vermutung ist jedenfalls naheliegend. Der darin geführte Beweis von der Erfüllung des alten Testamentes, von der Wertlosigkeit des mosaischen Glaubens, von der Nutzlosigkeit der Beschneidung musste gerade in solcher Zeit der Kirche ein willkommenes Rüstzeug sein. Die dem Judentume so bereitete Niederlage musste aber doppelt wirken, wenn man den Dialog am Karfreitag, unmittelbar nach dem scheinbaren Triumphe der Feinde Christi auf Golgatha, zur Verlesung oder Aufführung brachte. Vielleicht hat der Dialog erst in dieser Zeit die theatralische Ausgestaltung erfahren, in der er uns überliefert ist, etwa unter Zugrundelegung einer apologetischen Schrift aus früherer Zeit, aus der dann die erwähnten Beziehungen auf das römische Reich zu erklären wären, und unter ausdrücklicher Bezugnahme auf jenen Satz in der ambrosianischen Karsamstagsliturgie, den Cahier zu seiner Deutung der streitenden Gruppe heranzog.

Wenn man zuerst im Centrum des geistigen Lebens der frühkarolingischen Zeit, also in den Mosel- und Rheingegenden, zur Aufführung jenes Dialoges schritt, so würde das auch deshalb sehr erklärlich sein, weil dort besonders viele und grosse Judenkolonien waren. Vermutlich fand diese Neuerung aber auch frühzeitig im inneren Frankreich Anklang. Jedenfalls ist es wahrscheinlich, dass im

---

[1]) cf. Wetzer-Welte, Kirchenlexikon I, 347 und von der dort angeführten Litt. spez. Marcks, „Die polit.-kirchl. Wirksamkeit des Erzb. Agobard v. Lyon", Viersen 1888, p. 13.

10. Jh. derartige Aufführungen in Limoges in Gebrauch waren, denn unter den Hymnen der dortigen Abtei St. Martial findet sich eine Karfreitags-Prose aus dem 10. Jh., in welcher es heisst:

Judaea incredula
Cur manes adhuc inverecunda? (Drewes VII No. 44 pg. 58.)

Und in einem gleichzeitigen Weihnachtsliede ebendaher:

Tace, superba Judaea,
Quae pugnas contra Christum
Ira tumida. (Drewes VII No. 15 pg. 36.)

In einem Pfingstliede aus derselben Abtei, das allerdings vielleicht erst aus dem 11. Jh. stammt, heisst es:

Synagoga spreta tumida
Vocas oves tua voce propria. (Drewes II No. 89 pg. 103.)

Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, dass solch persönliche Anreden unter dem direkten Einflusse dramatischer Streitgespräche entstanden sein müssen. Mögen diese Zeilen Anregung geben, dass berufene Kenner auf dem Gebiete der karolingischen Kirchenverhältnisse die Frage zur Entscheidung bringen. Bis dahin darf vielleicht die Vermutung aufgestellt werden, dass in der Zeit Ludwigs des Frommen (814—840) die *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* in einigen Diözesen des Frankenreiches in gottesdienstlichem Gebrauche war. In der gleichen Zeit etwa darf man wohl die Entstehung der frühesten überlieferten Darstellungen der Kirche und Synagoge neben dem Kreuze annehmen, womit die oft erwähnte Miniatur des Drogosakramentars von 850 gut stimmen würde, in der gleichen Zeit auch die früheste Wiedergabe des Streitgespräches auf der Münchner Platte. Ihr Stil würde dem jedenfalls nicht im Wege stehen. Ich habe absichtlich — aus den früher erwähnten Gründen — keine genauere Datierung derselben gewagt, glaube aber wenigstens behaupten zu dürfen, dass die Höhe der künstlerischen Kraft, welche sie aufweist, ihre Entstehung wohl nur in der Blütezeit der karolingischen Kunst, also um die Mitte des 9. Jh.'s, vermuten lässt. Auf ihr ist auch das Thema der Altercatio am vollständigsten zum Ausdruck gebracht durch die zweifache Darstellung der Kirche, die erst das Blut Christi auffängt, ehe sie sich zum Kampfe mit der Gegnerin wendet. Das ist das Bindeglied zu den andern 13 karolingischen Elfenbeinen und der Miniatur des Drogosakramentars, welche jene Kampfscene nicht enthalten. Die Pariser Platte ist wohl erst vom Ende des 9. Jh.'s, wohin sie auch Clemen (a. a. O. pg. 126) verweist. Tief ins 10. Jh. gehört das Londoner Elfenbein. Sein Gekreuzigter in der langen ärmellosen Tunika, vor allem die beiden Schächer und die Art ihrer Befestigung am Kreuz, schliesslich die verrenkten Gestalten des Oceanus und der Terra, die wie ein verunglückter später Aufguss der gleichen Figuren auf karoling. Bildern der guten Zeit erscheinen, weisen auf den ottonischen Bilderkreis hin. Die Kreuzigung in der Bibel Kaiser Otto's in Aachen und im Egbertcodex sind nahe verwandt. Ueberhaupt scheint der Künstler der Londoner Tafel zwar nach guten Vorbildern aber mit wenig eigenem Verstande gearbeitet zu haben, der Dreizack in der Hand der Ecclesia dürfte also leicht als missverstandene Kopie nach der sonst genau so gehaltenen Fahne zu erklären sein. Alle drei Platten sind aber stilistisch so verschieden, dass wir in ihnen nur spärliche Ueberreste langer verloren gegangener Reihen erblicken dürfen. Nur in der einen Gruppe der streitenden Kirche und Synagoge zeigen sie merkwürdige Uebereinstimmung, und gerade das lässt wohl mehr als anderes ihre Entstehung in ein und derselben Gegend vermuten.

IV.

Die Frage zu entscheiden, ob die Personifikationen der Kirche und Synagoge rechts und links vom Kruzifixus unabhängig von der Altercatio sich aus den liturgischen Quellen entwickelten oder ob es erst des Anstosses dazu durch jenen Dialog bedurfte, halte ich mit dem vorhandenen Material für unthunlich. Manches scheint ja dafür zu sprechen, dass erst dann ihre fertig formulierten Begriffe in Formen umgesetzt wurden, als sie in der Aufführung Fleisch und Blut gewonnen hatten. Dazu möchte ich auch den Umstand rechnen, dass auf dem Diptychon des hl. Nicasius (Nr. 1) ein Gebäude hinter der Synagoge sichtbar wird, welches man als Andeutung der Stadt Jerusalem auffassen muss, die in der Altercatio als Sitz der Synagoge öfters erwähnt wird. Auch auf der Münchner Platte befindet sich die Andeutung eines Gebäudes hinter der thronenden Synagoge, ihre Mauerkrone und der Mauernimbus in London besagen dasselbe. Zudem steht ausdrücklich auf dem Diptychon des Nicasius die Beischrift „Hierusalem“ über der Synagoge.[1]) Andererseits scheint mir die doppelte Darstellung der Ecclesia auf der Münchner Platte dafür zu sprechen, dass die Gegenüberstellung am Kreuze älter ist als die Streitscene. Dann würde auch der Annahme eines noch früheren Ursprungs der ersteren, als im Zeitalter Ludwigs des Frommen, nichts entgegenstehen.

Dass aber die Altercatio, wenn sie einmal in den Gottesdienst aufgenommen war, auf die Gegenüberstellung der Kirche und Synagoge am Kreuze nicht ohne Einfluss bleiben konnte, ist zu natürlich. Wenn auf denjenigen Elfenbeinen, welche ziemlich übereinstimmend einer niederrheinischen Schule etwa in Lüttich-Tournai oder Tongern zugewiesen werden (ich möchte Nr. 1—6 derselben zuzählen), die Synagoge mit einer Palme als Abzeichen erscheint,[2]) auf denen der Metzer Schule (Nr. 7—12 bezw. 13) dagegen mit einer Fahne, so liesse sich also an verschiedene Tradition der Spielausstattung an den Ursprungsorten denken. Glaubhafter jedenfalls erscheint der dramatische Einfluss auf denjenigen Tafeln, wo die Ecclesia kriegerisch gerüstet dargestellt wird, so eben auf einigen jener niederrheinischen Gruppe. In Tongern (Nr. 3) muss man ihre Kopfbedeckung wohl als Helm erkennen. Zu der Fahne, die sie hier wie in Brüssel (Nr. 5) und Essen (Nr. 4) trägt, kommt auf dem Trierer Elfenbein (Nr. 6) der deutlich erkennbare Helm, der Brustpanzer (?) und ein grosser Schild. Dieser kriegerische Aufzug veranlasste sogar aus'm Weerth bei Beschreibung dieses Denkmals (a. a. O. III pg. 86) sie für männlich zu erklären und Stockbauer (a. a. O. pg. 222) schlug deshalb die Erklärung für Personifikation von Italien oder Rom vor. Zu dem kriegerischen Streite in der Altercatio passt dieser kriegerische Aufzug vortrefflich. Auf der Streitscene der Münchner Platte sucht die Ecclesia der Synagoge den Schild zu entreissen, auf der Londoner hält ihn der Krieger neben ihr. Auch in dem ältesten erhaltenen Schauspiele, das hier in Betracht kommt, im Tegernseer Antichristspiele (vergl. weiter unten Kap. 9 Nr. 1), tritt die Ecclesia im Panzer auf, und in der bildenden Kunst steht jene Darstellung nicht vereinzelt da.

Ich nenne nur die Miniatur in einer der illustrierten Handschriften der Hamilton-Sammlung (Breviar aus Ottobeuern von ca. 1200, fol. 88, jetzt verkauft): Ecclesia im Panzerhemd mit zwei Schwertern, dabei ein Bischof, ein König und eine Taube (cf. Repertor. VI, 262) und ein Email im Cluny-Museum[3]) auf welchem sie eine Sturmhaube, Panzer und Streitkolben trägt.

Es wäre die Frage, ob nicht aus diesem Zusammenhange auch der Schild

---

[1]) In dem Gebäude hinter Ecclesia etwa Bethlehem zu erkennen, sodass wir hier die in den Mosaiken beliebte Nebeneinanderstellung beider Städte hätten, erscheint in diesem Zusammenhange unstatthaft, schon wegen der Beischrift *Sta. Ecclesia.*

[2]) Helbig a. a. O. pg. 16 nennt den Palmenzweig *„palme desséchée végétale exotique, emblême des morts“* auf Grund von Prudent. Peristeph. IV, 106 „palmam mortis“.

[3]) Abb. bei du Sommerard, Les arts au moyen-âge, Atlas, 10. série, pl. 16. No. 4.

in der Hand des Greises zu erklären ist, welcher auf der Miniatur des Drogosakramentars der Ecclesia gegenübersteht. Ist es der Centurio, so ist die Frage unnötig. Aber da auch auf Nr. 16 der aufgezählten Elfenbeine die Synagoge männlich erscheint, — missverstandene Kopierung dabei anzunehmen ist wohl unnötig, — so ist ja die Deutung als männliche Personifikation der Synagoge nicht ausgeschlossen. Es würde dann hier wiederum eine Kreuzung hymnologischer und dramatischer Einflüsse zu erkennen sein, die Darstellung als Mann nämlich auf Grund von Liedern, wie das erwähnte des Prudentius, der Schild in seinem Arme aber als Entlehnung aus der Altercatio.

Bei alle dem muss es noch der Entscheidung von zuständiger Seite vorbehalten bleiben, ob jene pseudo-augustinische Schrift in der That in der fränkischen Kirche des 9. und 10. Jh.'s in Gebrauch war. Denn der Vorstoss Agobards im 9. Jh. steht ziemlich vereinzelt da. Erst mit dem 11. Jh. setzt diejenige Epoche des Mittelalters ein, welche mit wahrer Gier aus dem Schatze der patristischen Litteratur alles das hervorsucht, was ihr geeignet erscheint, im Kampfe gegen das Judentum verwandt zu werden. Erst von da an entwickelt sich eine solche ungeheure Mannigfaltigkeit in der bildlichen Darstellung der Synagoge, dass sich einer übersichtlichen Anordnung des Materiales bedeutende Hindernisse entgegensetzten, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, erst von da an dringen die Gestalten der Kirche und Synagoge in alle möglichen Gebiete der kirchlichen Kunst ein. Deswegen braucht die Erklärung der Streitscene auf den Platten 12, 14 und 15 nicht umgestossen zu werden, denn bei der vorläufigen Unsicherheit stilkritischer Datierungen auf dem Gebiete der frühmittelalterlichen Elfenbeinplastik kann es leicht eintreten, dass mit der Zeit triftige Gründe geltend gemacht werden, welche die fraglichen Platten aus der karolingischen in die ottonische Renaissance versetzen, der die Londoner Platte oben so wie so schon zugewiesen wurde. Sobald sie aber als Eigentum des 11. Jh.'s erkannt werden, sind eine ganze Reihe Schwierigkeiten gehoben. Selbst wenn sie dem 9. Jh. angehören bleibt dann immer noch die von Cahier beigebrachte Erklärung aus der ambrosianischen Karsamstagsliturgie als *ultimum refugium*. Ob und wieviel von den übrigen 13 Platten eventuell den drei obigen in das 11. Jh. nachzufolgen hätten, würde an den bisherigen Ergebnissen der Untersuchung nichts Wesentliches ändern, denn dass die Liturgie, namentlich die des Karfreitags, sehr wohl im stande war, auch unabhängig von den Vorstellungen der Messe die Personifikationen der Kirche und Synagoge neben dem Kreuze hervorzurufen, ist ja in den vorigen Kapiteln zur Genüge dargethan worden. Darum ist auch die genaue Bestimmung des Zeitpunktes, wann Kirche und Synagoge zuerst neben dem Kreuze auftreten, nicht von allzugrosser Wichtigkeit. Die Zeit, in welcher die Karolinger mit der alten gallikanischen Liturgie aufräumten und die allgemeine römische (gregorianische) an ihre Stelle setzten, also die Spätzeit Karls des Grossen und die folgenden Jahrzehnte, dürfte jedenfalls als die geeignetste hierfür angesehen werden.

Eine wirklich interessante Entwicklung unseres Bilderkreises setzt erst mit dem Beginne des zweiten Jahrtausends ein, wo zugleich die Denkmäler zahlreicher und in ihrem Alter sicherer bestimmbar werden. Als Parallele zu dieser Entwicklung bietet sich von der gleichen Zeit an ein anderer Bilderkreis dar, der, innerlich mit dem der Kirche und Synagoge verwandt, sich in so mannigfaltigen Formen mit diesem verschlingt, dass ihm zunächst eine eingehende Betrachtung gewidmet werden muss.

Siebentes Kapitel.

Das Prophetenspiel.

I.

Sepet's verdienstvolle Studie *Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge*, deren bereits im zweiten Kapitel Erwähnung geschah, behandelt in scharfsinniger und ungemein gründlicher Weise die Entwicklung einer Predigt, die unter dem Namen des grossen Kirchenvaters Augustinus im Mittelalter in sehr vielen Diözesen Frankreichs eine Lektion in den Weihnachtstagen bildete, frühzeitig dramatisch ausgestaltet wurde und einen weitgehenden Einfluss auf das geistliche Schauspiel des Mittelalters gewann. Diese Predigt, der *„Sermo beati Augustini contra Paganos Judaeos et Arianos de symbolo“*, hat merkwürdigerweise fast denselben Gedankengang, wie die *Altercatio Ecclesiae et Synagogae.* Dass der Sermo nicht dem heiligen Augustinus selbst zugehört haben die Benediktiner in ihrer Augustinus-Ausgabe bereits als sicher hingestellt. Abgesehen von der *„barbaries dictionis“* erweisen sich viele Stellen als aus anderen Schriften Augustins zusammengetragen. Die Benediktiner vermuten seine Entstehung *„sub Arianorum dominatu, eo tempore, quo haereticis illis disputantibus et catholicis a fide deducere nitentibus nullus obsistere audebat.“* Und in der That muss der „Sermo“ — wie er weiterhin im Gegensatz zur „Altercatio“ kurz bezeichnet werden soll — in der Zeit des Arianismus entstanden sein, da er ja in seinem dritten Teile gegen diesen gerichtet ist, — mithin vor dem Jahre 600, denn um diese Zeit war der Arianismus verschwunden. In Kapitel 7 und 22 wird die katholische und arianische Kirche nebeneinander genannt, was also auf Verhältnisse schliessen lässt, wie sie bekanntlich in den Goten- und Vandalenreichen der Völkerwanderung bestanden. Da ausserdem mit einem Hinweis auf die *pressurae et angustiae praesentis temporis* begonnen wird, so scheint damit das Land der Abfassung näher bestimmt: Der Sermo gehört entweder nach Gallien unter die Westgotenherrschaft, oder nach Afrika unter die Vandalenherrschaft. Italien unter den Ostgoten scheint wegen der „pressurae“ als Heimat unwahrscheinlich. [1])

Er findet sich bei Migne, Bd. 42, unter den pseudo-augustinischen Schriften. [2]) Sein Inhalt ist in Kürze folgender:

Eine allgemeine Orientierung über den christlichen Glauben füllt die ersten sechs Kapitel. Von Kapitel 7—10 widerlegt der Verfasser die „Haeretici“, von Kapitel 11—19 aber wendet er sich gegen die Juden und sucht diesen die Erfüllung des alten Testamentes durch Christi Menschwerdung, Tod und Auferstehung zu beweisen. Zur besseren Bekräftigung seiner Worte ruft er das Zeugnis der „Propheten Christi“ an, einer Reihe von heiligen und nichtheiligen Personen, denen man Weissagungen auf Christus zuschrieb. Es sind dies: Jesaias, Jeremias, Daniel, Moses, David, Habakuk, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes der Täufer, der lateinische Dichter Virgil, Nebukadnezar (Nabuchodonosor genannt) und die Sibylle. Den Personen aus dem alten Testament legt der Prediger besonders deutliche Hinweisungen auf die Erlösung aus

---

[1]) Ich verdanke diese Hinweise der Güte des Herrn Prof. Hauck.

[2]) Direkt vor der Altercatio, also col. 1117—1130, bei den Benediktinern T. VIII, Appendix, col. 11—20. Den in Betracht kommenden Teil des Sermo bringt auch Sepet vollständig pg. 3—8.

ihren Schriften in den Mund, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes d. T. ihre bekannten Aussprüche über Christus, Virgil die vielberühmte Stelle aus seiner 4. Ecloge *(„Jam nova progenies caelo demittitur alto“ etc.)*, die man im Mittelalter als Weissagung auf Christum deutete; den heidnischen König Nebukadnezar lässt er das Gesicht erzählen, welches ihm bei der Marter der drei Juden im Feuerofen erschien. (Daniel 3, 25 fg.) Die Sibylle endlich, der dritte heidnische Zeuge, trägt jene Prophezeiung in Versen vor, deren Akrostichon die Worte *Χριστὸς σωτὴρ θεοῦ υἱός* ergiebt. Zwischendurch fragt der Prediger öfters die Juden, ob sie nun von der Messianität Christi überzeugt seien und gläubig werden wollten, und erklärt ausführlich Sinn und Zusammenhang der vorgetragenen Weissagungen. Kapitel 20 bis Schluss ist dann der Bekämpfung der Arianer gewidmet und bedarf hier keiner näheren Betrachtung. Jenes Stück der Predigt aber, von Kapitel 11—19, das gegen die Juden gerichtet ist und mit den Worten beginnt: *Vos, inquam, convenio, o Judaei, qui usque in hodiernum diem negatis filium Dei*, ist dasjenige, welches so grosse Bedeutung während des Mittelalters besessen hat, wie uns ein

II.

Ueberblick über Sepet's Studie „Les prophètes du Christ“

zeigen wird.

In der Einleitung[1]) bezeichnet der Verfasser als die Hauptentwicklungsstufen des fraglichen Stückes aus jenem pseudo-augustinischen Sermo: Erst Predigt und Lesestück am Weihnachtsfeste, dann halbliturgisches Drama, welches in und ausserhalb der Kirche gespielt wird, schliesslich integrierender Bestandteil im erweiterten Dramencyklus des ausgehenden Mittelalters.

Was den Sermo von vornherein zu dramatischer Entwicklung befähigte, war in erster Linie der Einzelaufruf der Propheten Christi, dann die heftigen an die Juden gerichteten Vorwürfe und Ermahnungen. Es war naheliegend, die einzelnen Prophezeiungen durch verschiedene Priester vortragen zu lassen, während der Lektor als Augustinus von der Kanzel aus das Ganze leitete, wozu Sepet als Vergleich den noch jetzt in der Charwoche üblichen Gebrauch anführt, das Passionsevangelium mit verteilten Rollen vortragen zu lassen.[2]) Dass dies bei dem Sermo in der That der Fall war, weiss er mit überzeugenden Gründen darzulegen. Der wichtige Schritt, welcher den Rahmen des Sermo als einfache Predigt sprengte, wurde wahrscheinlich am Ende des 10. oder 11. Jahrhunderts gethan „als die römisch-gallische Liturgie in eine neue Bewegung geriet“ (pg. 9—14). Wenigstens schliesst sich an das älteste erhaltene Drama der Franzosen, das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, aus dem 11. Jh.,[3]) in einem Troparium der Abtei St. Martial zu Limoges erhalten, der Sermo in bereits vollständig dramatisierter und versificierter Form als selbständiger Teil an. Der Zweck dieser Aufführung ist derselbe, wie der der ursprünglichen Predigt, nämlich die Juden von Christi Messianität auf Grund von Stellen des alten Testamentes, ja sogar mit Hilfe heidnischer Zeugen zu überführen und durch letztere zugleich die Heiden zu gewinnen; dies verkünden die Eingangsverse:

O Judaei — Verbum Dei
Qui negatis hominem
Vestre legis — Testes regis
Audite per ordinem.

---

[1]) Bibliothèque de l'école des chartes 1867, pg. 1 u. 2.

[2]) Was übrigens auch von Leipzig aus dem Jahre 1787 berichtet wird. cf. Flögel, Gesch. d. grotesk Komischen IV, 8. — Reidt a. a. O. pg. 13 Anm. cf. auch oben pg. 32.

[3]) Die Litt. darüber zusammengestellt bei Petit de Juleville, Hist. du théatre en France. Les mystères. Paris 1880. I, pg. 27—37.

Et vos, gentes — Non credentes
Peperisse virginem,
Vestre gentis — Documentis
Pellite caliginem.

Darauf treten die „Propheten Christi“ der Reihe nach auf, zwar in etwas anderer Reihenfolge als im Sermo, und auf den Ruf eines Lektors hin, der hier den Augustinus vertritt, aber doch (mit Ausnahme der ersten) dieselben Personen wie dort: (Israël) Moses, Jesaias, Jeremias, Daniel, Habakuk, David, Simeon, Elisabeth, Johannes d. T., Virgil, Nabuchodonosor, Sibylla. Sie tragen ihre Prophezeiungen vor, die — mit einer Ausnahme, welche Sepet genügend erklärt — genau dieselben sind wie im Sermo, hier aber in Verse gebracht. Sepet verfolgt darauf bis ins Einzelne die Uebereinstimmung zwischen dem Sermo und dieser ältesten bekannten Fassung des Prophetenspieles, weist nach, dass letzteres in den Weihnachtstagen aufgeführt wurde und zwar in sehr einfacher Form, ohne scenische Vorrichtungen. Im zweiten Artikel [1]) verfolgt der Verfasser sodann die Entwicklung des Sermo durch *„Assimilation et Amplification“:* Entweder verbreitete sich das „Prophetenspiel“, — so wird man den dramatisierten Sermo am besten nennen, — nachdem es an einem Orte in die Weihnachtsliturgie aufgenommen worden war, in kurzer Zeit in viele Diözesen, oder der Sermo wurde schon früher in vielen Kirchen am Weihnachtsfeste verlesen und veranlasste etwa gleichzeitig an vielen Orten die Entstehung kleiner ähnlicher Dramen. (Letztere Vermutung glaube ich weiterhin aus den Kunstdenkmälern als die richtige erweisen zu können.) Er bespricht darauf die Eselsprozession von Rouen, welche Du Cange im Glossarium unter *Festum asinorum* überliefert hat, und weist nach, dass auch diese hervorgegangen ist aus dem Sermo, wenn sie auch eine viel höhere Entwicklungsstufe darstellt als das soeben besprochene Prophetenspiel von Limoges. Zahl und Personen der Propheten haben sich bedeutend geändert. Schon in jenem ersten Spiele fehlte Zacharias, und Israël war als neue Person hinzugekommen, hier dagegen treten neu hinzu: Amos, Aaron, Balaam, Samuel, Oseas, Joel, Abdias, Jonas, Micha, Nahum, Sophonias, Haggai, Zacharias, Sohn des Barachias, Ezechiel und Maleachi, während Israël wieder verschwindet. Die Prophezeiungen der ursprünglichen „Propheten“ entsprechen sich in beiden Spielen fast vollständig. Die Eselsprozession von Rouen zeigt aber auch insofern eine Weiterentwicklung, als an die einzelnen Propheten kleine Sonderdramen angeknüpft sind, die mit ihrer Weissagung auf Christus zusammenhängen, so an Nabuchodonosor die ganze Geschichte von den drei jüdischen Jünglingen im Feuerofen, wozu eigens ein grosser Ofen in der Mitte der Kirche errichtet ist, der im geeigneten Augenblick in Brand gesteckt wird, — so eines an Balaam, der erst auf die Botschaft König Baleks hin auf seinem Eselchen hereingeritten kommt. Der Engel tritt ihm entgegen, der Esel spricht, und dann erst ruft Balaam seine Weissagung auf Christum aus (pg. 220). Wichtig für unser engeres Thema ist, dass diejenigen, derentwegen die Prophezeiungen vorgetragen werden, Juden und Heiden, in gesonderten Gruppen in der Mitte der Kirche die Prozession erwarten. Dort wenden sich die Herolde an sie mit denselben Worten, wie in Limoges:

O Judaei — Verbum Dei .....
Vestre legis testes regis etc.

worauf die Juden eine Disputation mit ihnen beginnen (pg. 221). [Die Bühnenbemerkungen der Eselsprozession von Rouen sind überhaupt von hohem Werte für die gleichzeitigen Denkmäler der bildenden Kunst, namentlich durch die Schilderung des Aufzuges der Propheten (pg. 227)]. Obwohl die Prozession noch einen Teil der Weihnachtsliturgie bildet, ist sie doch schon ein völlig ausgebildetes Schauspiel, berechnet auf eine schaulustige, sogar lachlustige Menge (pg. 231 u. 232). In einem dritten Abschnitte (pg. 232 fg.) behandelt Sepet

---

[1]) Bibliothèque de l'école des chartes 1867, pg. 211—264.

sodann das Gesetz der *désagrégation* am Prophetenspiele, wonach sich mit der Zeit bei den verschiedenen Bearbeitungen des Sermo ganze Dramen absplitterten, welche sich als Mittelpunkt irgend eine der interessantesten Prophetengestalten wählten, und deren bedeutendste Lebensereignisse zur Darstellung brachten. Dadurch zerfiel das Prophetenspiel in eine Reihe Einzeldramen, die, sobald sie zu selbständigen Teilen ausgewachsen waren, die Sprengung des alten Rahmens, der bisher das Ganze noch einigermassen zusammenhielt, zur Folge hatten. Sepet weist dies im einzelnen an zwei „Daniel-Spielen“ nach. Aehnliche kleine Dramen knüpften sich an die Figuren des Moses, David, Nabuchodonosor, an Virgil und die Sibylle, und sind zum Teil noch erhalten (pg. 237).

Im vierten Abschnitt [1]) erklärt Sepet die Gründe für das Eindringen neuer Prophetengestalten in die Reihe des ursprünglichen Sermo. Man nahm mit der Zeit nicht nur alle vier grossen und zwölf kleinen Propheten der Bibel darin auf, nicht nur ferner alle die Personen, deren Namen in irgend welchem Zusammenhange im Sermo erwähnt werden, sondern überhaupt alle Personen des alten Testamentes, welchen irgend eine vorbildliche Bedeutung auf Christus zugemessen wurde, so vor allem Adam und Eva, Abel und Kain, Abraham und Isaak, Noah, Aaron, ferner noch mehrere königliche Vorfahren Christi, — vielfach Anregungen aus der Liturgie folgend (cf. weiter unten). Auch diese Personen wuchsen wieder zu selbstständigen Dramen aus. Da der alte Rahmen gesprengt war, suchte man nach einem neuen. Es entstanden so die grossen Dramencyklen, welchen die Idee zu Grunde lag, alle wichtigen Scenen vom Falle der ersten Menschen an bis zur Sühnung desselben durch Christi Menschwerdung zur Darstellung zu bringen (pg. 114), unter Anlehnung an die einzelnen Gestalten des Prophetenspiels. Als einen ersten Versuch dazu hat man das zuerst von Luzarche herausgegebene Drama „Adam“ aus dem 12. Jh. zu betrachten, dem Sepet eine ausführliche Besprechung widmet (pg. 116 fg.). Durch die unterdessen erfolgte Neuausgabe desselben vom Jahre 1891 [2]) sind die Darlegungen Sepets allerdings einigermassen abgeändert worden, doch bleibt gerade das, was für unser Thema von Belang ist, im wesentlichen bestehen. In diesem Spiele wird erst die ganze Geschichte Adams und Evas, dann Kains und Abels aufgeführt, und dann erst treten die andern Propheten auf, um Christi Erscheinung als Sühne des soeben vorgeführten Sündenfalles zu verkündigen. Wichtig ist hier die Spielanweisung: *Legatur in choro lectio „Vos inquam convenio o Judaei“*, — womit also der direkte Beweis für den Zusammenhang mit dem Sermo erbracht ist. *„Tunc erunt parati prophete in loco secreto singuli, sicut eis convenit“*, heisst es weiterhin. Der Lektor ruft sie namentlich auf, *„et cum processerit, honeste veniant et prophecias suas aperte et distincte pronuncient.“* (Grass pg. 42). Es treten hervor: Abraham, Moses, Aaron, David, Salomon, Balaam, Daniel, Habakuk, Jeremias, Jesaias, Nabuchodonosor. Hier bricht die Handschrift leider ab. Doch muss man sich wohl der Ansicht Grass' anschliessen, dass noch mehr Propheten folgen sollten, nach ihnen natürlich auch die Darstellung des Ereignisses, auf welches sich ihre Prophezeiungen beziehen, die Geburt Christi, oder wenigstens ein Lobgesang dieses Inhalts [3]) (Grass pg. 77). Die Weissagungen sind bei Moses, Daniel, Habakuk und Nabuchodonosor dieselben wie im Sermo. Interessant ist, dass sich jedesmal an die lateinische Prophezeiung in Prosa die Wiederholung derselben in französischen Reimen anschliesst, wie das Stück ja überhaupt in der Vulgärsprache gedichtet ist; ferner dass die Juden wieder als eine gesonderte Gruppe, als „Sinagoga“ auftreten, und namentlich, dass sie

---

[1]) a. a. O. 1868, pg. 105 fg.

[2]) K. Grass, Das Adamsspiel, anglo-normannisches Gedicht des 12. Jh's. Mit einem Anhang: Die 15 Zeichen des jüngsten Gerichts. Halle, Niemeyer 1891 (No. 6 der „Romanischen Bibliothek“). — Litt. bei Petit de Juleville a. a. O. II p. 219 u. bei Grass pg. VIII.

[3]) Sepet wusste nicht, dass die Handschrift unvollständig sei, hielt auch die „Fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichts“, welche der erste Herausgeber Luzarche dem Adamsspiel direkt angefügt hatte, für die fehlende Weissagung der Sibylle und den Schluss des Prophetenspieles, während Grass (pg. 171) nachweist, dass dieser Teil gar nicht zu dem Spiele gehört.

wieder ein Streitgespräch anfangen. Denn als Jesaias seine Prophezeiung vorgetragen hat, erhebt sich einer von ihnen und bezweifelt die Wahrheit derselben *(Tunc exurget quidam de sinagoga, disputans cum Ysaia)*. Nach längerem Streite trägt Jesaias eine zweite Prophezeiung vor, um die Juden zu überzeugen. Sepet (pg. 125) erblickt auch darin eine Weiterbildung aus dem Sermo, der auch zwischen den einzelnen Prophezeiungen sich direkt an die Juden wendet. Jeder Prophet wird sofort, nachdem er seine Weissagung vorgetragen, von den Teufeln in die Hölle geschleppt. — Uebrigens wurde dies „Adamsspiel", obwohl es noch dem 12. Jh. angehört, bereits ausserhalb der Kirche, jedoch noch mit Anlehnung an dieselbe aufgeführt (pg. 135 fg.). Die scenische Ausstattung ist schon recht bedeutend.

Im vierten Artikel[1]) behandelt Sepet das Eindringen des Laien-Elements in das geistliche Schauspiel, das beim Adamsspiel schon deutlich zu erkennen ist. Er geht auf verschiedene scenische Fragen ein, wobei für uns besonders die Mitteilung von Wert ist, dass alle Propheten, ausser dem reitenden Balaam, auf einer Estrade Platz nahmen, von der aus sie ihre Weissagungen vortrugen. Diese Estrade befand sich wahrscheinlich unter der Vorhalle der Kirche, hinter ihr und sie beherrschend, dem geöffnet bleibenden Kirchportal zugewandt, eine Kanzel, von der aus der Lektor den verbindenden Text des Sermo verlas und das Ganze leitete. Zur Linken von Kanzel und Estrade sassen eine Gruppe Juden als „Sinagoga" auf Bänken. (Sepet, pg. 274.)

Im fünften Artikel[2]) beleuchtet Sepet die Stellung des Prophetenspieles als Prolog zu dem entwickelten Weihnachtsspiele, welches nach und nach aus dem althergebrachten Hirtenspiel (am Weihnachtsabend), der Rahelklage (am Feste der unschuldigen Kindlein), dem Dreikönigspiele (am Ephiphanienfeste) und der Verkündigung Mariae (am 25. März) zusammengeschweisst wurde. Ein sehr wertvolles Bindeglied stellt hier das Benediktbeurer Weihnachtsspiel aus der Mitte des 13. Jh's. dar, zuerst von Schmeller[3]) herausgegeben, neuerdings in verbesserter Form von Froning:[4])

Ein Sitz wird für Augustinus *„in fronte ecclesiae"* aufgestellt. Zur Rechten des Kirchenvaters befinden sich Jesaias und Daniel „und die andern Propheten", zur Linken der Archisynagogus „mit seinen Juden". Zu deren Bekehrung tragen nun Jesaias, David, die Sibylle, Aaron mit dem blühenden Stabe, endlich Balaam, der wieder auf dem Esel heranreitet, ihre Weissagungen in Versen und in Prosa vor. Daraufhin fährt der Anführer der Juden geräuschvoll empor, Haupt und Körper in lebhafter Bewegung, stampft mit dem Fusse und spricht den Propheten Hohn. Hierdurch gereizt fordert der *„Episcopus puerorum"* (cf. Sepet, pg. 402, Anm.) den Kirchenvater auf, den Streit zu entscheiden. Es entspinnt sich eine Disputation zwischen den Propheten, Augustinus und dem Archisynagogus, die auf Seite der Juden sehr heftig und gehässig geführt wird. Um den Juden die Erfüllung der Prophezeiungen leibhaftig vor Augen zu bringen, lässt Augustinus schliesslich die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Anbetung der Magier, den Kindermord u. s. w., aufführen. Interessant ist besonders, dass die berühmte Weihnachtssequenz des hl. Bernhard von Clairvaux (geb. 1091), die jener nur unter dem unmittelbaren Einfluss des Prophetenspieles gedichtet haben kann, ja die nur eine kurze Inhaltsangabe desselben darstellt, in das Benediktbeurer Weihnachtsspiel mit verflochten ist:

Ysaias cecinit, — Synagoga meminit:
Numquam tamen desiit — Esse ceca!
Si non suis vatibus — Credant vel gentilibus
Sibyllinis versibus — Hec predicta!

---

[1]) a. a. O. 1868 pg. 261—293.
[2]) a. a. O. 1877 pg. 397—443.
[3]) In seinen „Carmina burana" (Publ. d. litt. Vereins 16 No. CCII pg. 80—95.
[4]) In Kürschners „Deutsch. Nat.-Litt." Bd. 14 pg. 877—901. Litt. bei Gödeke a. a. O. I, 200.

Infelix, propera — Crede vel vetera,
Cur damnaberis — Gens misera?
Natum considera, — Quem docet littera
Ipsum genuit — Puerpera![1])

In der Anmerkung zu pg. 405 berührt Sepet auch das Frankfurter Passionsspiel von 1350, das er in der Wiedergabe von Fichard[2]) kannte, Froning hat dasselbe 1891 neu herausgegeben,[3]) dazu aber auch das Frankfurter Passionsspiel von 1493, das insofern viel wichtiger ist, als es vollständig erhalten ist, während wir für das von 1350 nur auf die Dirigierrolle mit den Stichworten angewiesen sind. Dadurch können wir uns das frühere Spiel ergänzen. — Nachdem alle Darsteller mit Musik eingezogen sind und Knaben Ruhe geboten haben, erhebt sich Augustinus und *„proponit sermonem“*. Es treten David, Salomo, Daniel, Zacharias, Oseas, Jeremias und Jesaias auf und tragen ihre Weissagungen vor. Jedesmal aber erhebt sich ein Jude und widerspricht ihren Worten. Daraufhin lässt Augustinus das Leben Christi aufführen. Während des ganzen Spieles stehen die Juden unter Anführung des „Synagogus“. — Ebenda erwähnt Sepet auch das St. Galler Spiel „Leben Jesu“,[4]) welches ebenfalls durch Augustinus eröffnet wird, während die Propheten fehlen. Dafür greift Augustinus aber während des Spieles öfters ein, kündigt die einzelnen Scenen an und erklärt dieselben. Dies Spiel ist in einer Handschrift des 14. Jh's. erhalten, ebenso ein zweites St. Galler Spiel, von Mone[5]) „Kindheit Jesu“ genannt. Hier fehlt die Eröffnung durch Augustinus, und deshalb müssen die Propheten (Moses, Balaam, David, Salomon, Jesaias, Jeremias, Daniel, Micha) sich selbst dem Publikum vorstellen. Sie beginnen daher nicht gleich mit ihrer Weissagung, sondern: „Ich bin Moyses din knecht“ ..., „Ich bin der alte Balaan“, „Ich bin der wise Salomon“ u. s. w. Das Ganze dient wieder als Vorspiel zu einem Weihnachsspiele.

Zum Beweis, dass auch das italienische Weihnachtsspiel nicht unberührt von dem Sermo blieb, nennt Sepet (pg. 406 Anm. 2) aus den *Uffizi drammatici dei disciplinati dell Umbria* die *„Laus pro nativitate Domini“* (14. Jh.), an deren Eingang Jesaias und David als „Propheten“ auftreten, ferner die *Rapprezentazione della Annunziazione* des Feo Belcari, welche mit einem Prophetenspiel in bedeutend erweiterter Gestalt beginnt, da ausser Noah, Jakob, Moses, Josua, Samuel, Elias, Elisa, Jonas und anderen Propheten auch 9 Sibyllen aufgerufen werden; endlich ein Lichtmessspiel, worin Jakob, Daniel und Maleachi auftreten. Bei Gelegenheit des Weihnachtsspieles von Rouen von 1474, in welchem das alte Prophetenspiel noch gut erhalten ist, obwohl das Ganze mit seinen 10000 Versen bereits den späten Dramencyklen des ausgehenden Mittelalters angehört, erwähnt Sepet (pg. 413 fg.), dass auch diejenigen Scenen auf den Sermo zurückgehen, in welchen sich Adam, Eva, Abraham und andere „Propheten“ in der Vorhölle von dem kommenden Erlöser unterhalten, wodurch ein geschickter Uebergang vom Prophetenvorspiel zum eigentlichen Weihnachtsspiele ermöglicht wird — so in dem genannten Spiel von Rouen und in einem Weihnachtsspiel auf der Bibliothek St. Geneviève zu Paris.[6])

Im sechsten Artikel (a. a. O. 1877, pg. 415—443) beweist Sepet, dass, als man im 13. und 14. Jh. begann, den ganzen Stoff, der bisher am Weihnachts- und Osterfeste zur Aufführung gelangte, zu grossen Cyklen zusammenzuschmieden, das Prophetenspiel an den Ausgang der alttestamentlichen Scenen gerückt wurde, um so den Uebergang zum neuen Testamente zu bilden. Es wurde dadurch

---

[1]) Wackernagel, deut. Kirchenlied I No. 193 pg. 125. cf. auch Annal. archeol. VIII, 40 u. Vitr. d. B. I, 66.
[2]) Im frankfurtischen Archiv für ältere deutsche Litt. III, 137.
[3]) a. a. O. pg. 340—373, wo auch die Litt. pg. 325 fg.
[4]) Mone, Schauspiele des Mittelalters I, 49 fg.
[5]) Der es a. a. O. pg. 132 fg. wiedergiebt.
[6]) Bei Jubinal, Mystères inédits du XV. siecle. Paris 1837. t. II pg. 1—78.

thatsächlich der Angelpunkt zwischen den beiden gewaltigen Scenenkreisen des alten und neuen Testamentes, der Mittel- und Scheidepunkt der ganzen Weltgeschichtsdarstellung.

Da französische Denkmäler aus dieser Zeit selten sind, so greift Sepet auf das englische Mysterienspiel über. Hier haben sich sowohl im Ludus Conventriae als in den beiden grossen Cyklen der Chester- und Towneley-Spiele Spuren des Prophetenspieles erhalten. Lehrreich ist die Zusammenstellung der Propheten im Ludus Conventriae, denn sie zeigt, eingeschoben zwischen die ursprüngliche Reihe, eine Anzahl Könige aus dem Hause Davids: Roboas, Abias, Asa etc. und die *„Radix Jese“*. Jesaias ist hier, wie in verschiedenen anderen Spielen, der Chorführer der Propheten. Augustinus als Aufrufer ist verschwunden. In einem franz. Passionsspiel, in später Copie von 1488 in Ms. 904 der Pariser Nationalbibliothek erhalten, ist an seine Stelle die Ecclesia getreten, welche den Prolog zu den Prophezeiungen spricht (pg. 423). Eine weitere Entwicklungsstufe endlich zeigt das Cornish-Drama: *„Ordinale de origine mundi“* vom Ende des 15. Jh.'s, welches nach französischen Vorlagen gearbeitet ist (pg. 426). Hier schliesst sich an jeden „Propheten“ eine Reihe kleinerer Dramen aus seinem Leben an, so an Adam die Schöpfung, der Sündenfall, Kain und Abel, Adams Tod, an Noah die Sündflut, an David die Geschichte von Bathseba und Davids Busse etc. Noch breiter finden wir die Scenen ausgesponnen in dem niederdeutschen Schauspiel „Der Sündenfall“, verfasst von Arnold Immessen zu Eimbeck, nach einer Wolfenbüttler Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jh's. von Schönemann herausgegeben.[1]) Es beginnt mit belehrenden Worten eines „Prälocutor“. Dann folgt die Anbetung der Engel, Lucifers Fall, die Erschaffung der ersten Menschen und ihre Geschichte bis zu Adams Höllenfahrt, das Leben Noahs, Abrahams, Moses', das Leben Melchisedeks, die Klage Adams und Evas aus der Hölle. Darauf hin hält David Beratung mit Jesaias, Jeremias, Ezechiel über die Erlösung. Man befragt Salomo, der die übrigen Propheten und die 12 Sibyllen zum Mahle lädt und fröhlich bewirtet. Es folgt das Urteil Salomos, der Besuch der Königin von Saba, — zwischendurch zankt sich Salomo mit seiner über diesen Besuch eifersüchtigen Frau und trinkt mit seinen Knechten Eimbecker Bier — Beratung Salomos mit den Propheten und Sibyllen, welche ihre Weissagungen auf Christum vortragen. Jesaias, dann Jeremias bitten vergeblich bei Gott um Erlösung, David wird von Gott auf später vertröstet. Die Eltern der Maria opfern und werden vom Tempel verwiesen. Adam klagt in der Hölle, David bespricht sich mit Salomo, Jesaias und Jeremias. Er geht, diesmal mit Michael, wieder zu Gott. Justitia und Misericordia streiten sich vor Gottes Thron; da aber Gottes Verzeihung siegt, so erfolgt die Verkündigung an Anna. David wird mit gutem Troste von Gott entlassen, kehrt zu den Propheten zurück und erzählt ihnen seinen Erfolg. Tedeum. Joachim und Anna weihen Gott die kleine Maria. David und die übrigen stimmen einen Schlussgesang an zum Preis der Jungfrau Maria.

Der Zusammenhang mit dem alten Sermo ist auch in dieser spätmittelalterlichen Fassung noch unverkennbar. Auch wird an drei Stellen Augustinus mit Namen genannt (Vers 264, 279, 375), 311 wird er auch unter dem „mester van den hogen sinnen“ zu verstehen sein. Selbst die Verse aus Virgils Bukolika IV, 5—7 sind nicht vergessen, nur dass sie hier nicht von Virgil selbst vorgetragen werden, sondern die Cumäische Sibylle spricht (3043 f.):

Ik vinde ôk van dussen saken,
Dat de meister virgilius
Versch gemaket hebbe, de ludet aldus:
Magnus ab integro seculorum nascitur ordo ... etc.

---

[1]) Otto Schönemann, Der Sündenfall und Marienklage, zwei niederdeutsche Schausp. aus Hdschr. der Wolfenbüttler Bibliothek. Hannover 1855.

Im siebenten und letzten Abschnitt [1]) bespricht Sepet die Beziehungen des Prophetenspieles zu dem grossen *Mistère du Viel Testament* von Paris (Mitte 15. Jh's.), das eine Dramatisierung fast der ganzen alttestamentlichen Geschichte versucht, [2]) und als Epilog das Spiel von der Sibylle und Kaiser Octavian enthält, das auch in das Weihnachtsspiel von Rouen verflochten ist. Daran schliessen sich die Weissagungen der 12 Sibyllen. Dieses Riesendrama wurde auch noch in der ersten Hälfte des 16. Jh's. gespielt, viele kleinere Dramen wurden davon ausgezogen. Lange noch erhielt sich das Prophetenspiel, so in den Dramen des Johan Bale, Bischof von Ossory (Irland) von 1538 (Sepet 439, Anm. 3) und in den französischen weltlichen Schauspielen bis zur Blütezeit. In Strophen aus Racine's Athalie, 3. Akt, Scene 7 erkennt Sepet einen letzten Nachklang und schliesst damit seine inhaltreiche Studie.

III.

Nachträge zu Sepets Studie „Les prophètes du Christ".

Aus der gegebenen Uebersicht war wohl schon einigermassen zu entnehmen, welche Wichtigkeit das Prophetenspiel für die Entwicklung des Bilderkreises von Kirche und Synagoge besitzt. Noch mehr wird diese Bedeutung hervortreten, wenn in einem späteren Kapitel die Schauspiele vorgeführt werden, welche Streitgespräche zwischen Kirche und Synagoge enthalten. Denn da wird es sich zeigen, dass Prophetenspiel und Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge eines der Träger des anderen waren, dass eine Darstellung der Entwicklung des einen Spieles gar nicht möglich ist ohne eingehendste Berücksichtigung der des andern.

Weil gerade in Deutschland das Prophetenspiel eine Reihe interessanter Umbildungen aufweist, welche Sepet zum Teil noch gar nicht bekannt sein konnten, da es ferner wichtig ist, die grosse Verbreitung desselben auf deutschem Boden festzustellen, so seien hier wenigstens einige Nachträge zu diesem bei Sepet naturgemäss etwas stiefmütterlich behandelten Kapitel gegeben. Leider fehlt noch eine Zusammenstellung derjenigen geistlichen Schauspiele, in welche das Prophetenspiel verflochten ist, obwohl sich mancher wertvolle Aufschluss für die Entwicklung des Weihnachtsspieles sowie des deutschen Mysterienspieles überhaupt ergeben würde, wenn man einmal dem Eindringen des Sermo systematisch nachforschen würde. Ich möchte hervorheben, dass eine derartige Arbeit unvollständig bleiben muss, wenn nicht die Denkmäler der bildenden Kunst im ausgedehntesten Masse, namentlich für die Zeiten beigezogen werden, für welche die litterarischen Denkmäler im Stiche lassen. Dies ist aber in Deutschland bis zum 13. Jh. der Fall. Erst aus der Mitte des 13. Jh's. stammt das von Sepet besprochene Benediktbeurer Weihnachtsspiel, und sonst ist aus diesem Jahrhundert nur noch das Fragment eines hessischen oder thüringischen Weihnachtsspieles erhalten, in welchem Augustinus den Virgil auffordert, die 4. Ecloge der Bukolika vorzutragen. [3]) Die Wiedergabe des Prophetenspieles in der bildenden Kunst setzt aber in Deutschland schon viel früher ein. Zudem lässt die grosse Zahl derartiger Kunstdenkmäler darauf schliessen, dass nur ein sehr kleiner Bruchteil von den mittelalterlichen Fassungen des Sermo unserer Zeit bekannt geworden ist. Immerhin ist die Reihe derjenigen deutschen Schauspiele, welche das Prophetenspiel oder Spuren desselben enthalten, lang genug, um den Schluss zu rechtfertigen, dass vermutlich schon seit dem 12., spä-

---

[1]) a. a. O. 1877 pg. 429—443.

[2]) Seitdem neu herausgegeben von Baron J. Rothschild, „Le Mistère du Viel Testament", Paris 1878—1891.

[3]) Abgedr. bei Friedr. von Stade, Specimen lectionum antiquarum francicarum, Stadae 1708, pg. 34. Litt. bei Gödeke I, 202.

testens aber im 14. Jh. der Sermo über ganz Deutschland verbreitet war. Auffallend ist die ausserordentlich verschiedenartige Ausgestaltung, die das Prophetenspiel in den verschiedenen deutschen Gauen erfuhr. Schon die von Sepet genannten beiden St. Galler Spiele, das Frankfurter Passionsspiel, der Sündenfall Arnold Immessens, das Benedictbeurer Weihnachtsspiel zeigten jedes eine andere Abwandlung des Themas. In einem bayrischen Verkündigungsspiel des 14. oder 15. Jh.'s,[1]) jetzt in Innsbruck, tritt nach dem Prolog der Jude Talmut auf, um eine Rede über das Schweinefleischessen zu halten. Er muss schweigen. Jesaias geht hervor und lässt sich in das bekannte Wortgefecht mit den Juden ein. In dem Erlauer Krippenspiel[2]) ist nur noch das Judentum übrig geblieben, das unter Anführung seines *Magister Judeorum* über die Geburt des Heilandes spottet. So lange erhielt sich aber die Erinnerung an das Prophetenspiel am Weihnachtsfeste, dass noch in oberbayrischen Weihnachtsspielen, die teilweise selbst bis in unsere Zeit aufgeführt wurden, „der Prophet" auftritt, so in dem Seebrucker Hirtenspiel.[3]) Hier ist der Prophet allerdings etwas modernisiert, er trägt Cylinder, Brille, Frack, weisse Kniestrümpfe und ein Fernrohr, durch welches er nach Palästina hinschaut, wo er das Aufgehen des Sternes bemerkt. Später (Vers 241 fg.) verkündet er die Geburt Christi und eilt nach Bethlehem. Im Nachspiel aber der alte, vergebliche Versuch, die Juden zu bekehren. Aehnlich suchen in dem Tyroler Himmelfahrtsspiele (Pichler, pg. 51 fg.) David und Jeremias den Vorsteher der Synagoge von der Auferstehung Christi zu überzeugen.

Dass daneben auch an manchen Orten das Prophetenspiel ganz ähnliche Blüten trieb wie in Frankreich, sehen wir an denjenigen Dramen, in welchen das Prophetenspiel sich in der Vorhölle abspielt, indem die Altväter von dort aus um Erlösung bitten. So erscheinen im Redentiner Osterspiel[4]) Adam, Eva, Abel, Jesaias, David, Simeon, Johannes d. T. in diesem Zusammenhange, fast dieselben Personen im Donaueschinger Passionsspiel,[5]) in der Urstend Christi,[6]) in der Pfarrkircher Passion[7]) und vielen anderen Spielen, worüber die Zusammenstellung bei Wirth[8]) zu vergleichen ist.

Ebenso ist die Anknüpfung kleinerer Dramen an die Personen einzelner Propheten dem deutschen Schauspiele nicht fremd geblieben. Wir fanden diese Erscheinung bereits bei dem Sündenfall Immessens, sie erklärt auch die Zusammensetzung der Scenen in deutschen Spielprozessionen, wie sie namentlich am Fronleichnamsfeste zur Aufführung kamen. Der Hauptzweck der Fronleichnamsprozessionen war, wie Mansholt in seiner Dissertation über das Künzelsauer Fronleichnamsspiel sehr richtig sagt: „eine möglichst abwechslungsreiche Vorführung von Einzelbildern".[9]) In der That ist die Reichhaltigkeit der Bilder, die uns z. B. die Beschreibung einer im Jahre 1507 zu Zerbst aufgeführten Prozession nennt,[10]) überwältigend. Sie beginnt mit der Darstellung des Sündenfalles, Kain und Abels, Abrahams und Melchisedeks. Es folgt Abraham mit Isaak, Jonas mit dem Walfisch, David mit der Harfe, die Traube aus Kanaan, Salomon mit seiner Mutter, der „Hortus conclusus mit seinem

---

[1]) cf. Pichler, das Drama des M.-A. in Tyrol, Innsbruck 1850, pg. 5 fg.

[2]) Hsgb. von Kummer a. a. O. No. 8. *„Ludus in cunabilis Christi."* Litt. bei Gödeke I, 202.

[3]) A. Hartmann, Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern. München 1875, pg. 112 fg.

[4]) Zuletzt hersgb. v. Froning a. a. O. pg. 123 fg.

[5]) Mone, Schausp. d. M.-A. II, 183 fg.

[6]) In Herrigs Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 1866, 39, 367—400.

[7]) Wackernell, die ältesten Passionsspiele in Tyrol.

[8]) Ludwig Wirth, die Oster- u. Passionsspiele bis zum 16. Jh. Halle 1889, pg. 24 u. 25.

[9]) Teiel Mansholt, das Künzelsauer Fronleichnamsspiel. Marburger Dissertation, 1892, pg. 10.

[10]) Haupt, Zeitschr. für deutsch. Altertum II (1842) pg. 276 fg.

Anhange", die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, die 3 Könige, Flucht nach Egypten, Herodes und der Kindermord, Johannes d. T., verschiedene Scenen aus Christi Leben, die ganze Passionsgeschichte, Grablegung, Auferstehung und dann eine lange Reihe von Märtyrern und Heiligen, der Tod, das Himmelreich, worin Christus auf einem Regenbogen als Weltrichter mit Maria und Johannes thront, die klugen und thörichten Jungfrauen, die „schoknechte" und schliesslich die Hölle. — Der erste Teil der Prozession lässt unschwer die Abhängigkeit von dem Prophetenspiele erkennen. Aehnlich wird auch im Egerer Fronleichnamsspiel (15. Jh.)[1]) an David der Kampf mit Goliath angeknüpft, an Salomo die Darstellung seines weisen Urteilspruches. Dann aber treten geschlossen nacheinander Jesaias, Jeremias, Habakuk, Ezechiel und Daniel auf, um Christi Geburt zu verkünden. Das Künzelsauer Fronleichnamspiel[2]) von 1479 enthält ebenfalls deutliche Spuren des Prophetenspieles: Abrahams und Melchisedeks Opfer, Moses und die 10 Gebote, Josua mit der Traube, Samson die Thorflügel tragend, David und Goliath, Salomos Urteil, und dann wieder eine geschlossene Gruppe messianischer Weissagungen. Eine Erinnerung an den Sermo möchte ich auch darin erkennen, dass zum Schluss dieses Spieles der Papst auftritt, um den Zusammenhang des Ganzen zu erklären, wie ebenso in dem von Mone veröffentlichten Fronleichnamspiel in Innsbruck aus dem zweiten Viertel des 14. Jh.'s.[3]) Hier erscheinen zuerst Adam und Eva, dann aber werden die Prophezeiungen des Jesaias, David und der anderen Propheten durch die zwölf Apostel bestätigt. Es treten noch Johannes d. T. und die drei Magier auf, zum Schluss erklärt „Papa" in langer Rede die Bedeutung des Ganzen. Das ist dieselbe Rolle, die früher dem Augustinus zufiel. Wir sehen letzteren im Frankfurter Spiel von 1350 die Aufführung schliessen, indem er das Volk auffordert, mit ihm einzustimmen in das Lied: „Christ ist erstanden". Im zweiten Frankfurter Spiel von 1493 muss er daneben das Volk verschiedentlich zum Stillschweigen auffordern und jede einzelne Scene erklären. Im Alsfelder Passionsspiel von 1501 (Froning pg. 562 fg.) versieht dieses Amt der „Proclamator" (daneben noch ein „Regens ludi"), im Sündenfall Immessens heisst er „Prälocutor", in der „Himmelfahrt Mariä" bei Mone (altteutsche Schausp. pg. 21) „Praecursor", aber die Zurückführung der Rolle auf Augustin ist in den meisten derartigen Fällen leicht.

V.

Aus den angeführten Beispielen wird jedenfalls zur Genüge hervorgehen, dass in Deutschland das Prophetenspiel mindestens ebenso verbreitet, mannigfaltig ausgestaltet und beliebt war wie in Frankreich und England. Die Gründe für diese Beliebtheit werden weiterhin zu erörtern sein, hier kommt es nur darauf an, die Zeit ungefähr festzustellen, in welcher der Sermo in das geistliche Schauspiel aller Länder der abendländischen Kirche eindrang. Denn dass er auch in Italien bekannt war, belegte Sepet durch mehrere Beispiele, und dass auch die spanische Weihnachtsfeier dieselbe Grundlage hat, wies Weinhold nach.[4]) Es könnte nach Sepets Studie den Anschein haben, als ob Frankreich die Heimat des Prophetenspieles sei, von wo aus es sich nach den Nachbarländern verbreitet habe. Die spärlich erhaltenen litterarischen Denkmäler der früheren Jahrhunderte des Mittelalters werden hierin kaum eine endgültige Entscheidung zulassen, die Denkmäler der Kunst aber haben dabei ein gewichtiges Wort mitzureden. Alles kommt hier auf den Zeitpunkt an, auf welchen das erste sichere Auftreten des Prophetenspieles zu bestimmen ist. Das älteste litterarische Denkmal war jenes

---

[1]) Hrsgb. v. Milchsack, 1881, als Bd. 156 der Bibliot. d. litt. Vereins Stuttgart.

[2]) worüber ausser der oben genannten Arbeit von Mansholt zu vergl. Pfeiffer, Germania IV, 338 fg.

[3]) Mone, altteutsche Schauspiele, Bd. 21 der Bibliot. der deut. Nat.-Litt., 1841, pg. 145 fg.

[4]) Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder in Süddeutschland und Schlesien, pg. 77.

südfranzösische Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, das gewöhnlich ans Ende des 11. Jh.'s versetzt wird. Es enthält den Sermo bereits ganz dramatisiert. Als den geeignetsten Zeitpunkt für die Aufnahme des Sermo in den Gottesdienst bezeichnete Sepet das Ende des 10. oder des 11. Jh.'s „als eine neue Bewegung in die gallisch-römische Liturgie kam". Ich glaube, dass andere Gründe für die Aufnahme massgebend waren und möchte einstweilen den Anfang des 11. Jh.'s als Aufnahmezeit hinstellen.

Sehen wir zunächst, ob die Kunstdenkmäler hiermit übereinstimmen. Leider ist das hier in Betracht kommende Material ausserordentlich lückenhaft. Es liegt ja in der Natur der Sache, dass man zu bildlicher Wiedergabe des Prophetenspieles zunächst die breiten Wandflächen der Kirche benutzte, in deren Räumen sich das Spiel vollzog, und dass es längerer Zeit bedurfte, ehe auch die Kleinkunst, insbesondere die Miniaturmalerei, von diesen Gestalten Notiz nahm. Nun ist aber die Zeit gerade mit den Wandmalereien des frühen Mittelalters ganz besonders grausam umgegangen. Ist uns doch in Deutschland aus dem ganzen Zeitraum bis zum Ende des 11. Jh.'s von den zahlreichen und grossen Freskencyklen, die urkundlich schon in der Karolingerzeit Paläste und Kirchen zierten, nichts erhalten geblieben, als die Wandbilder in der kleinen St. Georgskirche auf der Reichenau und die in der kleinen Michaelskapelle zu Burgfelden, welch letztere uns das Jahr 1892 erst wiedergeschenkt hat.[1]) Um so wertvoller ist es, dass Kraus gerade jetzt den Wandgemälden von S. Angelo in Formis bei Capua ihre kunstgeschichtliche Stellung angewiesen hat, nämlich am Ausgang des ottonischen Kunstzeitalters, also im 11. Jh.[2]) Hoffen wir, dass im Laufe der Jahre noch manch kostbares Denkmal unter der Tünche zum Vorschein kommt, bis dahin enthalten die Wandgemälde von S. Angelo in Formis das älteste bekannte Denkmal des Prophetenspieles. Zwar zeigen bereits die Rundmedaillons in den Zwickeln der Arkadenbögen in St. Georg auf der Reichenau nimbenlose Brustbilder mit Büchern, die Kraus früher als Propheten zu erkennen geneigt war,[3]) diese aber mit den Propheten des Sermo zu identifizieren fehlt vorläufig genügender Anhalt. In S. Angelo dagegen erscheinen an denselben Stellen wie auf der Reichenau Propheten in ganzer Figur. Es lassen sich infolge der Zerstörung vieler Namensbeischriften zwar nur noch Jesaias, Daniel, Moses, David, Zacharias und die Sibylle mit den Personen des Sermo identifizieren, aber gerade Moses, David und die Sibylle gehören ja zu den charakteristischsten Figuren im Prophetenspiel, eben weil sie gar nicht in die Reihe der Propheten im sonstigen biblischen Sinne gehören. Ausserdem finden wir in S. Angelo noch Salomon und Balaam, zwei Personen, die auch sonst nichts unter den Propheten im engeren Sinne zu suchen haben, die aber zu den Lieblingsfiguren des Prophetenspieles gehörten, wie der Ueberblick über Sepets Studie gezeigt hat. Die übrigen noch festzustellenden Figuren sind: Oseas, Sofonias, Michaeas, Amos (?), Ezechiel, Malachias — also alles Personen, die dem Charakter des Prophetenspieles durchaus nicht widersprechen. Unter den zerstörten Figuren werden sich aber wohl auch die anderen Lieblingsgestalten, Virgil und Nabuchodonosor, befunden haben. Jedenfalls genügen die gegebenen Anhaltspunkte zur Rechtfertigung der Behauptung, dass hier die Personen des Prophetenspieles dargestellt seien. Von den Inschriften auf den Spruchbändern, die sie alle halten, entspricht die des Moses seiner Prophezeiung im Sermo. Dass die wenigen anderen noch leser-

---

[1]) Kraus, die Wandbilder von St. Georg auf der Reichenau. — Zu Burgfelden bisherige Litt.: Paulus, Staatsanz. f. Württ. 1892 Nr. 264. Keppler, Zeitschr. für christl. Kunst 1893, I. Ders. im Archiv für christl. Kunst 1893, 2. Hier sowie in Paulus, Bau- und Kunstdenkm. v. Württ., Bd. II tf. 2 u. 3. Abb.

[2]) Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Jahrb. d. k. pr. Kunst-S. 1893, Heft 1 u. 2, — soeben auch als S.-A. erschienen.

[3]) Die Wandbilder von St. Georg auf der Reichenau, pg. 6.

lichen dies nicht thun, findet zahlreiche Parallelen in den mittelalterlichen Fassungen des Prophetenspieles. Es lässt sich übrigens daraus sowohl wie auch aus dem Umstande, dass hier die Zahl der 13 Propheten des Sermo auf 17 gestiegen ist, die Folgerung ableiten, dass wir in S. Angelo in Formis bereits eine höhere Entwicklungsstufe des Prophetenspieles vor uns haben. Und dies findet seine Bestätigung in den biblischen Scenen oberhalb dieser Prophetengestalten. Denn in einem Teile derselben haben wir — ich spreche es frei aus — die erste gemalte Darstellung eines mittelalterlichen Passionsspieles vor uns. Während nämlich die Darstellungen an den Wänden dieser süditalischen Kirche sich im allgemeinen ziemlich eng an die Sprache der „ottonischen Bilderbibel“ anschliessen, mithin auch in vielen Beziehungen an das Malerbuch vom Berge Athos, zeigen sich nur in den eigentlichen Passionsscenen ganz auffallende, schon von Kraus [1]) hervorgehobene Abweichungen in Komposition und Darstellung. Sie heben an bei der Gefangennahme Christi, die auch Kraus „dramatisch sehr belebt“ nennt, und reichen bis zum Gang der Frauen zum Grabe. Die Art, wie z. B. Judas dem Hohenpriester seinen Plan entwickelt oder wie Christus verspottet wird, ist so abweichend von der bisherigen Bildersprache, dass hier der lebensvolle Hauch einer neuen Zeit ausser Zweifel steht. Die Andeutung des Hauses, aus dessen Fenster die Frau des Pilatus herausschaut, ist eine Bühnenkoulisse. Wir befinden uns in der Zeit, in welcher das Schauspiel noch streng kirchlich war und nicht allzuviel scenische Ausstattung angewandt werden durfte. Darum findet auch die Grablegung Christi in einer Krypta statt, darum sitzt der Engel, der die Frauen am Grabe empfängt, entsprechend den Anweisungen der Osterspiele auf dem Altare, während der Sarkophag mit dem nachdrücklich zur Schau gestellten Schweisstuche unter das Tabernakel geschoben ist. Das sind meines Erachtens so revolutionäre Neuerungen, dass sie nur aus einer Strömung entsprungen sein können, welche die Kraft besass, den starren Formenbann der Tradition zu durchbrechen, und das war das geistliche Schauspiel.

Also im 11. Jahrhundert, wahrscheinlich um die Mitte desselben, — denn so wird das Alter jener Fresken von S. Angelo wohl zu datieren sein, — in Süditalien ein Passionsspiel! Das ist eine Erscheinung, mit der die Forschung über das geistliche Schauspiel von nun an zu rechnen haben dürfte. Bisher galt die Mitte des 13. Jh.'s als Ursprungszeit des italienischen Mysterienspiels. [2])

Wie gesagt, ist das Passionsspiel an den Wänden von S. Angelo in Formis eingeleitet und begleitet von den Gestalten des Prophetenspieles. Daraus lässt sich schliessen, dass um die Mitte des 11. Jh.'s bereits das Prophetenspiel nicht auf Frankreich beschränkt war. Höchst wahrscheinlich war es aber um dieselbe Zeit auch schon in Deutschland bekannt, nur fehlen leider hierfür so unwiderlegliche Zeugnisse, wie das 10=Jungfrauenspiel für Frankreich und die Bilder von S. Angelo sie für Italien darstellen. Denn die Prophetengestalten in den Oberlichtfenstern des Augsburger Domes, die ältesten Glasmalereien Deutschlands, werden nur von Herberger (Die ältesten Glasgemälde im Dome zu Augsburg, Augsb. 1860) und Sighart (Gesch. d. bild. Künste in Bayern) ins 11. Jh. gesetzt, während Kugler, Schnaase und Bucher sie erst dem 12. oder gar 13. Jh. zuweisen. Die Propheten auf den Wandgemälden von Burgfelden aber sind zu sehr zerstört, um eine sichere Identifizierung mit denen des Sermo zu gestatten. Allerdings ist es bemerkenswert, dass sie sitzend dargestellt sind, entsprechend den scenischen Vorschriften in vielen Prophetenspielen, und dass sie Judenhüte und grosse Spruchbänder tragen. Aber leider sind gerade an der be-

---

[1]) Die Wandgemälde von S. Angelo pg. 91 fg. No. 2, 3, 4, 6. Die Abb. auf tf. III. ebenda.

[2]) cf. Klein a. a. O. IV, 153 fg. u. 165, wo weitere Litt., und Ancona, Origini dell' teatro in Italia. I, 1. Trede, das geistl. Schauspiel in Süditalien, Samml. gemeinverständl. Vorträge v. Virchow-Holtzendorff, 20. Serie. Heft 471, Berlin 1885.

treffenden Wand der Kirche in späterer Zeit breite Fenster eingebrochen worden, welche die Reihe der Propheten so zerstört haben, dass jetzt nur noch vier derselben festzustellen sind. Die Inschriften ihrer Spruchbänder aber sind, wie ich mich an Ort und Stelle überzeugt habe, ganz verschwunden, — falls sich überhaupt jemals welche darauf befunden haben. Dazu kommt noch der Umstand, dass diese Fresken derselben Malerschule angehören, wie die von S. Angelo in Formis und von St. Georg auf der Reichenau, wie Kraus nachgewiesen hat.[1]) Da wir aber seit Voeges oft genannter Studie wissen, wie sehr sich in damaliger Zeit die einzelnen Künstler und Kunstwerkstätten mit Vorbildern aushalfen, so wird man dem Vorhandensein der Prophetengestalten in Burgfelden nicht allzuviel Bedeutung beilegen dürfen. Die Burgfeldener Wandbilder gehören etwa derselben Zeit an, wie die von S. Angelo in Formis, denn sie sind aller Wahrscheinlichkeit nach kurz nach dem Jahre 1061 entstanden, wie ich in einem demnächst erscheinenden Artikel nachweisen zu können hoffe. Allerdings ist noch die Frage, ob diejenigen Scenen in S. Angelo, welche deutliche Einwirkungen des Passionsspieles verraten, nicht etwas jünger sind, als die darüber befindlichen Scenenreihen, denn nach dem Lichtdrucke bei Kraus zu urteilen, ist gerade ihre Reihe viel besser erhalten und anscheinend in viel frischeren Farben gemalt, als die übrigen. Anzunehmen dass der Mönch, welcher der Urheber jener Scenen war, derartige Schaustellungen nicht in Italien, wohl aber im Rheinlande oder in Frankreich gesehen haben konnte, scheint mir deshalb unstatthaft, weil die 17 Prophetengestalten über das ganze Schiff der Kirche verteilt sind und also doch wohl von Anfang an dort beabsichtigt waren, dass sie ferner zu den darüber befindlichen Scenen durch ihre Handbewegungen in unmittelbare Beziehung gesetzt sind, und dass ferner ein einzelner Mönch sich nicht so bedeutende Neuerungen erlauben durfte, wenn nicht das, was er malte, sowohl seinen Genossen als auch der Gemeinde ohne weiteres verständlich und geläufig war. Sicher war im 11. Jh. in Italien das Prophetenspiel bekannt, denn auch an den Erzthüren von San Paolo fuori le mura zu Rom, welche im Jahre 1070 nach Byzanz in Auftrag gegeben wurden, findet sich das Prophetenspiel wieder und zwar in folgender Zusammenstellung: Moses, David, Jesaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Jonas, Habakuk, Sophonias, Elias, König Ezechias, Nabuchodonosor, Sibylla, Virgil.[2]) (Die Gestalten des Elias und Elisa scheinen eine speziell italienische Zuthat des Prophetenspieles gewesen zu sein, wir fanden sie auch in der oben [pg. 124] von Sepet genannten *Rapprezentazione della Annunziazione* des Feo Belcari.) Die Inschriften der Spruchbänder an den Thüren von San Paolo entsprechen übrigens auch nur teilweise denen des Sermo; dass sie bei Elias, Elisa und Ezechias griechisch sind, hängt wohl mit der Anfertigung der Thüren in Byzanz zusammen. — Gewiss werden sich noch manche italienische Denkmäler des 11. Jh.'s mit Spuren des Prophetenspieles finden, da wir sie vom folgenden Jahrhundert an bereits unter den Portalskulpturen der Kathedrale von Cremona, des Baptisteriums zu Parma, von S. Marco zu Venedig, an der Kathedrale von Ancona, an S. Giorgio zu Ferrara und vielen anderen italienischen Kirchen wiederfinden, wie Durand nachwies (cf. oben pg. 8). Die Annahme vom Ursprung des italienischen Mysterienspieles erst in der Mitte des 13. Jh.'s dürfte hierdurch widerlegt sein.

In keinem anderen Lande sind die Gestalten der Propheten und Sibyllen so zahlreich und gern zum Schmucke der Kirchen verwandt worden, als hier. Als Michelangelo die Deckengemälde der sixtinischen Kapelle schuf, bewegte er sich „hinsichtlich des Sujets noch ganz im Rahmen der Ueberlieferung“,[3]) ja nicht nur hinsichtlich der Gestalten der Propheten und Sibyllen, auch in der Auswahl der biblischen Scenen. Denn gerade die Weltschöpfung,

---

[1]) Wandgemälde von S. Angelo pg. 97.

[2]) Abb. in Cahier, Caractéristique des Saints dans l'art populaire, Paris 1867, pg. 711 fg. cf. Cicerone 322 b.

[3]) Kraus a. a. O. pg. 87.

der Sündenfall, die Geschichte Noahs sind die ersten Hauptscenen in den Dramencyklen, die im Anschluss an das Prophetenspiel das alte Testament zur Darstellung bringen, wie oben an einer ganzen Reihe von Beispielen aufgezeigt worden. Im geistlichen Schauspiel ist der Schlüssel zu finden für die Auswahl und Zusammenstellung der Personen und Scenen der sixtinischen Decke.[1])

VI.

Für Frankreich das Vorhandensein des Prophetenspieles im 11. Jh. aus den Kunstdenkmälern nachzuweisen, wäre überflüssig, da hier die litterarischen reden. Zahlreich sind vom Beginn des 12. Jh.'s an die Prophetenportale an französischen Kirchen und sonstige Denkmäler dieses Bilderkreises. Ist doch in keinem Lande trotz aller Stürme der Jahrhunderte so viel aus der Frühzeit des Mittelalters erhalten geblieben, als in Frankreich. Nur auf ein kleines Denkmal, wohl vom Ende des 11. oder Anfang des 12. Jh.'s, möchte ich hier hinweisen, das wegen der Vollständigkeit des darauf dargestellten Spieles und wegen der eigentümlichen Auswahl der Propheten interessant ist. Das ist der Elfenbeinkasten St. Yveds im Musée-Cluny zu Paris (Nr. 1052). Er zeigt die Maria mit dem Kinde, daneben die heiligen drei Könige, die zur Anbetung kommen, die Apostel und Evangelisten und eine lange Reihe von Propheten, nämlich: Simeon, Moises, Isaias, Jacobus, Davit, Salomon, Aron, Adam, Noe, Daniel, Abraham, Balam, Roboam (!), Samuel, Heremias, Jonas, Jese, diese alle mit Spruchbändern, die Evangelisten und Apostel dagegen mit Büchern. Die Zusammenstellung der Propheten vermag uns einen Begriff davon zu geben, wie mannigfaltig und willkürlich schon in dieser Zeit die Ausbildung des Prophetenspieles in einzelnen Diözesen vor sich ging. „Roboam" und „Jese" fanden sich auch unter den Propheten im englischen Ludus-Conventriae (cf. oben pg. 47). Durand hat klargestellt, was Sepet nicht bestimmt genug hervorhob, dass das Eindringen der Vorfahren Christi in die Reihe der Propheten Christi auf die Liturgie des Weihnachtsfestes zurückzuführen ist, in welcher die Genealogie Christi von alters her zur Verlesung kam. Die in mittelalterlichen Kirchen, namentlich auf Glasfenstern (z. B. Längsschiff des Strassburger Münsters) so beliebte Darstellung der Vorfahren Christi ist also wieder ein Beweis für den innigen Zusammenhang zwischen Liturgie und bildender Kunst im Mittelalter. Was nun im besonderen die teilweise oder völlige Verschmelzung der Vorfahren mit den Propheten Christi im Schauspiele anlangt, so wurde dieselbe ausser durch die Weihnachtsliturgie wohl auch dadurch herbeigeführt, dass David und Salomo beiden Gruppen angehörten. An den figurenreichen Portalen unserer mittelalterlichen Kirchen findet sich die lange Reihe der Vorfahren oft neben oder über der der Propheten Christi, zuweilen auch mit diesen vermengt. (Die Vorfahren Christi in den Lünetten der sixtinischen Decke ein weiterer Beweis für die oben ausgesprochene Behauptung.)

Welche Wichtigkeit für die Erklärung gerade dieser Klasse von Denkmälern die genaue Bekanntschaft mit der Entwicklung des Prophetenspieles besitzt, das kann man recht deutlich bei der Erklärung der vielumstrittenen acht Figuren an der goldenen Pforte zu Freiberg erkennen. Von all den scharfsinnigen und gründlichen Erklärungsversuchen, die dieses Meisterwerk deutscher Kunst aus der Hohenstaufenzeit schon hervorgerufen hat,[2]) wird sich wohl keiner so zwanglos ergeben, als wenn man hier die Hauptpersonen des Prophetenspieles wieder-

---

[1]) Neben Schefflers geistvoller Studie über den „Ideengehalt der sixtinischen Decke" (L. v. Scheffler, Michelangelo, Altenburg 1892) erscheint diese Erklärung vielleicht allzuschlicht, verdient aber vielleicht gerade deshalb Berücksichtigung.

[2]) Litt.: Ausser Springers berühmter Studie (cf. oben pg. 5 Anm. 7). O. Fischer, Repertor. IX, 293—306. Herm. Riegel, Repertor. X, 109—111. Mansberg, das hohe liet von der maget. Dresden 1888.

erkennt: Links Daniel, Sibylla, Salomo (oder Nabuchodonosor?), Johannes d. T., — rechts Virgil (oder vielleicht Jesaias), David, Elisabeth, Aaron. Im Tympanon des Portales aber ist das Weihnachtsfest dargestellt, dem jene acht Gestalten ihr Hiersein verdanken. Aber nicht nur dem Weihnachtsspiele dienten sie als Prolog, sie bildeten zugleich den Rahmen für die sich daran anschliessenden Scenen des Schauspiels, insbesondere das Marienleben und das Weltgericht. So sehen wir denn oberhalb des Tympanons die Darstellung der Krönung Mariae und des Weltgerichts den Cyklus abschliessen.

Es sei mir erlaubt, von den zahlreichen ähnlichen Denkmälern nur eins hier der Freiberger goldenen Pforte an die Seite zu stellen, das aus späterer Zeit stammend, doch genau denselben Darstellungskreis enthält, allerdings mit bedeutend erweiterter Prophetenschaar. Es ist das Innere der Vorhalle der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. Dort sehen wir wieder unten rechts und links am Eingang in das Schiff der Kirche die Hauptpersonen des Prophetenspieles, von denen die beiden Frauen (Elisabeth und Sibylla) und die beiden Könige (David und Salomo oder Nabuchodonosor) am leichtesten zu bestimmen sind, dazu Aaron und ein Mann mit Palme. In den Hohlkehlen darüber und in den Ecken des Gewölbes setzen sich die Gestalten der Propheten fort, in ihren Reihen Moses und acht Sibyllen. Natürlich fehlen auch die Vorfahren Christi nicht, und Engel begleiten das Ganze mit Musik. Im Tympanon ist wieder der Weihnachtscyklus sichtbar, wie in Freiberg: Die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Anbetung der Magier und die Darstellung im Tempel. Die Krönung Mariae befindet sich hier oben im Schlussstein des Gewölbes, das Weltgericht konnte aber wegen Raummangels nur angedeutet werden durch die an den Seitenwänden gemalten Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen.

VII.

So lohnend es auch wäre, noch weiter dem Einflusse des Prophetenspieles am Portalschmuck unserer deutschen Kirchen nachzugehen, — eine Reihe derartiger Denkmäler werden weiter unten im Anschluss an die Figuren der Kirche und Synagoge zur Betrachtung kommen, — so muss ich mir dies doch im Hinblick auf das Hauptthema versagen. Nur auf einige Punkte muss noch kurz eingegangen werden, um zu zeigen, wie tiefgehend die Wirkung dieser Aufführungen auf die verschiedensten Zweige mittelalterlicher Kunstübung war: Es kann nach den obigen Darlegungen keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die Prophetengestalten, welche die einzelnen biblischen Geschichtsscenen mit ihren Handbewegungen, oft auch mit ihren grossen Spruchbändern begleiten, in den weitaus meisten Fällen direkt den betreffenden Scenen des geistlichen Schauspieles entlehnt sind. Wir sahen an einer ganzen Reihe von Dramen, wie sich an die einzelnen Propheten besondere kleinere Dramen aus ihrem Leben anschlossen. Ebenso dienten sie aber auch als Rahmen für die einzelnen Scenen der Heilsgeschichte. Besonders wichtig erscheint mir in dieser Beziehung das Heidelberger Passionsspiel,[1]) in welchem nach jeder Scene ein Prophet auftritt, das soeben Dargestellte ausführlich erklärt und zugleich auf das Folgende verweist.

Ich möchte die Vermutung aussprechen, dass selbst die Anbringung der Prophetengestalten gerade in den Zwickeln und Halbkreisen der Glasfenster und Wandgemälde nicht zufällig oder willkürlich ist, denn natürlich musste der Prophet, welcher seine Scene zu erklären hatte, neben dieselbe treten. Man darf wohl annehmen, dass in vielen Fällen die Propheten sich auf den Emporen oder der Triforiengalerie aufstellten und von dort aus die im Chore oder Schiffe der Kirche aufgeführten Scenen mit ihren Weissagungen und Erklärungen begleiteten. So

---

[1]) Hrsgb. v. Milchsack 1880, Bd. 150 der Biblioth. des litt. Vereins Stuttgart.

wenigstens glaube ich es erklären zu müssen, wenn die Propheten aus gotischen Fensteröffnungen ihre Spruchbänder herausflattern lassen, wie z. B. auf den Altartafeln Barthel Zeitblooms in der Stuttgarter Altertümersammlung,[1]) oder wenn sich die Sibyllen und Propheten über eine Brüstung lehnen, wie auf den Bildern Hermann tom Rings in der Augsburger Galerie.[2])

In den Armenbibeln ist fast regelmässig die Mittelscene begleitet von einem oder mehreren Propheten, die Judenmütze — als Abzeichen ihrer Zugehörigkeit zum alten Testamente — und das Spruchband sind ihre ständigen Attribute. Dass die typologischen Nebenscenen der Armenbibeln auch im Drama nicht fehlten, zeigten ja verschiedene der genannten Mysterien, namentlich auch die Fronleichnams-Prozessionen. Selbst in dem späten Freiburger Passionsspiel,[3]) aus dem die meisten allegorischen Figuren verschwunden sind, werden noch die typologischen Bilder: Traube aus Kanaan, Abrahams Opfer, der Sündenfall, Kain und Abel — dargestellt. Noch jetzt werden bekanntlich im Oberammergauer Passionsspiel die typologischen alttestamentlichen Scenen als „lebende Bilder“ eingeschoben und durch den Chor erklärt.[4]) Gerade darin geht das Oberammergauer Spiel, dessen Aufführung ja nur bis ins 17. Jh. zurückreicht,[5]) auf die alten Vorbilder zurück. So geht z. B. auch im Heidelberger Passionsspiel jeder neutestamentlichen Scene eine solche „Praefiguratio“ voraus. Entspricht dies auch den Grundideen über das Verhältnis beider Testamente, die im 1. Kapitel für die bildende Kunst und geistige Anschauung des Mittelalters festgelegt wurden: 1) Erfüllung des alten Testamentes durch das neue, 2) Vorbildlichkeit des alten T. für das neue, — so glaube ich doch auch im besonderen gerade hierin einen engen Zusammenhang mit dem Prophetenspiele erkennen zu dürfen. Nichts war doch geeigneter, das eigentümliche Verhältnis beider Testamente der Menge vor Augen zu bringen, als derartige sinnenfällige Darstellungen. Darum war es auch ein so beliebtes Belehrungsmittel, jedem Propheten einen Apostel gegenüberzustellen, der — sei es durch seinen Satz aus dem Glaubensbekenntnis, sei es durch den Hinweis auf ein Ereignis des neuen Testamentes, — die Weissagung seines Vorgängers bestätigte, wie wir dies in dem Fronleichnamsspiel bei Mone sahen (cf. oben pg. 50). Ich vermisse bei Sepet ein Eingehen gerade auf diesen Zweig des Prophetenspieles, der sicher ganz besonders stark entwickelt war und viele Blüten trieb, wie wir aus den Kunstdenkmälern entnehmen können. Es handelt sich hier nicht nur um die Darstellung des Credo, das auf die 12 Apostel verteilt und von diesen vorgetragen wurde, wobei es ja naheliegend war, ihnen 12 Propheten gegenüberzustellen, sondern vor allem um jene grossen Cyklen von Personen des alten und neuen Testamentes, wie wir sie in spätgotischer Zeit auf vielen kirchlichen Gegenständen, am vollständigsten in geschnitzten Chorgestühlen dargestellt finden. (Bekanntestes Beispiel das Chorgestühl des Münsters zu Ulm.) Wo wir darunter Sibyllen und Figuren wie Balaam, Aaron, David, Abraham etc. finden, dürfen wir sicher auf ein Prophetenspiel schliessen. Auch die Darstellung der biblischen 12 Propheten, welche die Apostel auf den Schultern tragen oder deren Spruchband festhalten, ein ungeheuer verbreitetes und sehr beliebtes Motiv des

---

[1]) „Ausschnitte aus typologischen Gemälden von Kloster Zwiefalten,“ cf. Janitschek, Gesch. d. deut. Malerei pag. 264.

[2]) No. 54—57, 72—75, 658—661. Die latein. Inschriften ihrer Spruchbänder entsprechen meist Worten des Sermo. Janitscheck a. a. O. pg. 546 sagt ganz unabhängig von dem dramatischen Ursprung dieser Gestalten: „sie agieren wie Statisten auf der Bühne“.

[3]) Hrsgb. v. Martin, Bd. 3 d. Zeitschr. d. histor. Gesellsch. zu Freiburg i. B. 1873.

[4]) Aehnlich im Passionsspiel von Brixlegg, das noch jetzt dort aufgeführt wird. cf. Ludw. Steub, Drei Sommer in Tyrol, 2. Aufl., Stuttgart 1871, pg. 54 fg. Auf letzteres machte mich Prof. v. Duhn aufmerksam.

[5]) cf. August Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel, Leipzig 1880. Es entstand aus dem Augsburger Passionsspiel von St. Ulrich und Afra und aus Sebastian Wilds Passionsspiel.

Kirchenschmucks, wie uns Wernickes Studie kürzlich gezeigt hat,[1]) darf man wohl als einen Ausläufer des alten Sermo betrachten. Im übrigen muss man aber sich hüten, überall da, wo Propheten die biblischen Darstellungen begleiten, an Beeinflussung durch das Prophetenspiel zu denken. Denn abgesehen davon, dass die Lesestücke und die Liturgie Veranlassungen genug dazu boten, suchte das Mittelalter auch sonst bei jeder nur irgend passenden Gelegenheit den Zusammenhang des alten und neuen Testamentes zu betonen. (Ob man vielleicht schon in frühchristlicher Zeit im Anschluss an die Evangelien die betreffenden Prophezeiungen von einzelnen Priestern vortragen liess? Im Codex Rossanensis sehen wir auf einem Blatte 40 Propheten mit Spruchbändern auf Rednerbühnen stehen. Auch neben der ältesten Madonnendarstellung, dem Fresko in der Katakombe der hl. Priscilla, steht ein Prophet mit hinweisender Gebärde zur Seite, jedenfalls Jesaias, der spezielle Weihnachtsprophet.)

Ein Kriterium, ob gewöhnliche liturgische Veranlassung vorliegt oder Einfluss des Prophetenspieles, bietet in erster Linie die Auswahl der Propheten, zuweilen auch das Spruchband, wenn nämlich letzteres auffallend breit und gross ist, was ja oft der Fall. Das Volk vermochte ja all die Prophetengestalten nicht so ohne weiteres auseinanderzuhalten, namentlich in der Zeit, als sie noch keine Attribute führten und die Aufführung noch ganz in lateinischer Sprache geschah. Darum trugen die Propheten ihre Namen oder die aus ihrem Munde wohlbekannte Weissagung in grossen Buchstaben auf ihr Spruchband gemalt, um dadurch gleich kenntlich zu sein. Noch in der Zerbster Prozession von 1507 heisst es ausdrücklich, dass jede Figur „eynen groszen Rym“ in der Hand tragen soll mit der lateinischen Aufschrift der betr. Vulgatastelle, und selbst noch 1655 berichtet eine Beschreibung der Fronleichnamsprozession zu Mayenne:[2]) Zuerst kommen Adam und Eva, zwischen ihnen der Lebensbaum mit der Schlange, dann die Patriarchen und Propheten mit grossen Bärten und Perrücken, *„portant sur le dos un écriteau du nom du personnage de chacun,“* — und zwar Abraham, Isaak, Jakob, Moses, Jesaias, Jesse, David, Salomo u. s. f. bis Johannes d. T., — also noch immer die Personen des alten Prophetenspieles. Daraus ist es auch zu erklären, wenn diese an sich doch unschöne Beigabe selbst in den reifsten Kunstschöpfungen noch so auffallend betont wird. Ich nenne nur den prachtvollen „Mosesbrunnen“ des Claus Sluter aus der Karthause von Champmol bei Dijon,[3]) jenes Meisterwerk burgundischer Plastik des 14. Jh.'s, dessen Abguss die Augen jedes Trocadéro-Besuchers auf sich zieht. Die mächtigen Gestalten des Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias schleppen sich mit Spruchbändern, die so gross sind, wie sie selber. So ungefähr müssen wir uns das Auftreten der Propheten im Schauspiel denken. Die Inschriften der Bänder beziehen sich hier alle auf den Tod Christi, da ja das ganze Denkmal ehemals als Unterbau einer Kreuzigungsgruppe diente.[4]) Das ist kein Beweis dagegen, dass wir auch hier die Personen des alten Prophetenspieles vor uns haben, denn nachdem einmal der Rahmen des Sermo gesprengt war und die einzelnen Propheten innerhalb des Schauspiels ganz unabhängig geworden waren, hatte die kirchliche Kunst durchaus das Recht, die dem Volke so gut bekannten und vertrauten Gestalten auch in anderem Zusammenhange zu verwenden und die Inschriften ihrer Spruchbänder demselben anzupassen. So beziehen sich schon auf den ältesten Glasfenstern des Augsburger Domes die Sprüche der Propheten auf den Kirchenbau, und am Taufstein von 1470 im Ulmer Münster auf das Taufwasser.

---

[1]) E. Wernicke, Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst d. M.-A., Christl. Kunstblatt 1887, 1888, 1889, Schluss 1893 Nr. 5. — Cf. auch Didrons „La divine Liturgie“, Annal. archéol. X, 1—13.

[2]) Erwähnt bei Sepet a. a. O. 1877 pg. 418 Anm. 1.

[3]) Gefertigt 1395—1402, abb. im gr. Katalog des „Musée de sculpture comparée“ im Trocadéro zu Paris, hrsgb. v. Courajod u. Marcon 1892, unter No. 677.

[4]) cf. Katalog a. a. O. pg. 77 fg.

Dass daneben in manchen Diözesen das Prophetenspiel bis in ganz späte Zeit seinen ursprünglichen Zusammenhang bewahrte, sehen wir an den Gobelins des 16. Jh.'s in den Seitenschiffen der Kathedrale von Reims. Auf denselben befindet sich in der Mitte jedesmal eine grosse Scene aus dem Weihnachtscyklus, darum die Gestalten der „Propheten" mit kleinen Scenen aus ihrem Leben. Um die Wochenstube der hl. Anna z. B. ist die Darstellung von Jakobs Kampf mit dem Engel, Bileam auf seinem Esel und der ihm entgegentretende Engel, endlich ein dritter die Scene erklärender Prophet gruppiert. So erscheint auf einem anderen Teppich neben der Anbetung der Magier die Geschichte Davids und Bathsebas, Salomo auf seinem Throne und die Königin von Saba, unten wieder der erklärende Prophet u. s. f.

Achtes Kapitel.

Durchbruch des Antisemitismus im 11. Jahrhundert.

I.

Die ausführliche Behandlung des Prophetenspieles im Drama und in der bildenden Kunst war notwendig, weil seine Entwicklung, wie schon gesagt, unlöslich mit der des Bilderkreises von Kirche und Synagoge verschlungen ist. Der *Sermo beati Augustini de symbolo* und die *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* behandeln beide dasselbe Thema. In beiden Fällen gilt es dem Judentume auf Grund seiner eigenen alttestamentlichen Schriften die Messianität Christi zu beweisen. Ob nun in dem einen Falle die Synagoge durch eine einzelne Person oder im andern durch eine Gruppe von Juden dargestellt wurde, das blieb sich im wesentlichen gleich, die Hauptsache war, dass man bei beiden Aufführungen das verstockte, heftig opponierende Judentum vor sich hatte. Schon in der Eselsprozession von Rouen begnügten sich die „Judei" nicht mit schweigendem Anhören der Prophezeiungen, sie begannen einen Streit mit den Herolden der Prozession. In dem Adamsspiel aus dem 12. Jh. erhob sich *„quidam de sinagoga disputans cum Ysaia"*. In Benediktbeuern, in Frankfurt 1350 und 1493 stritten sie aufs heftigste gegen die Worte Augustins, — man sieht, der Unterschied von dem Streitgespräch der Kirche und Synagoge ist nicht bedeutend. Es war nur eine Vereinfachung, wenn man an Stelle einer Mehrzahl von Juden eine Person sprechen liess, die Synagoge oder zuweilen auch den Synagoga, oder den jüdischen Oberpriester (Archisynagogus, Synagogarius, Synagogus). Andererseits lag es dann ebenso nahe, den Kirchenvater zu ersetzen durch das Gegenbild der Synogoge, die Ecclesia. Zu dem weiteren Verschmelzen der Altercatio und des Sermo trug aber jedenfalls auch der Umstand bei, dass die Gewährsleute der Ecclesia im Streitgespräch mit der Synagoge vielfach dieselben sind, wie die des Augustinus im Sermo: Jeremias, Jesaias, Salomo, David, Ezechiel, Moses, Oseas werden in beiden Schriften citiert, in zwei Fällen sogar dieselben Sprüche herangezogen (Jesaias 7, 14 und Ps. 109). Dass es nicht genau auf dieselben Bibelverse ankam, haben wir aber an vielen Beispielen gesehen. Die Ecclesia war also durchaus berechtigt, die Propheten in derselben Weise aufzurufen und gegen ihre Feindin zu verwenden, wie dort Augustinus gegen seine Zuhörer. Damit war aber die Verschmelzung von Sermo und Altercatio vollendet. Es erhellt also daraus, dass die ganze centrale Stellung innerhalb des geistlichen Schauspiels, welche im vorigen Kapitel für das Prophetenspiel festgestellt worden ist, in demselben Maasse auch für die Personen der Kirche und Synagoge angenommen werden muss.

Wenn nun trotzdem die Zahl der erhaltenen Dramen, in welchen die Personen der Kirche und Synagoge auftreten, viel geringer ist, als derjenigen, welche das Prophetenspiel oder Spuren desselben bewahrt haben, so liegt das an den besonderen Umständen, welche, soweit ich es beurteilen kann, bei der dramatischen Entwicklung der Altercatio von Einfluss gewesen sind. Wir sahen, dass das Prophetenspiel im 11. Jh. sicher in Frankreich und Italien, vermutlich auch schon in Deutschland verbreitet war, hier jedenfalls spätestens vom 12. Jh. an, wie sich aus zahlreichen Kunstdenkmälern belegen lässt. Auch die neueste Arbeit über die Entwicklung des deutschen Weihnachtsspieles nimmt die Aufnahme des Prophetenspieles in die Freisinger Offizien im 12. Jh. an.[1]) Es ist also zu vermuten, dass sich nicht nur in verschiedenen Diözesen Frankreichs, wie Sepet annahm, sondern sogar in verschiedenen Ländern der abendländischen Kirche etwa gleichzeitig das Prophetenspiel aus dem Sermo entwickelte. Bei der Altercatio dagegen scheint mir die Ausbildung innerhalb eines begrenzten Gebietes und die künstliche und absichtliche Verbreitung des fertig entwickelten Spieles von dort aus höchst wahrscheinlich. Es kann nicht lange zweifelhaft sein, welches Gebiet gemeint ist, es ist die Gegend zwischen Mosel, Maas und Schelde und Teile des benachbarten Frankreichs. Und zwar vermute ich, dass das Spiel ziemlich lange auf dieses Gebiet beschränkt blieb und vielleicht erst um die Wende des 11. zum 12. Jh. von dort aus in die Nachbarländer eindrang. Es wird aber nicht allein das spätere Bekanntwerden der Altercatio gewesen sein, was seine geringere Verbreitung gegenüber dem Prophetenspiele erklärt, sondern wohl vor allem der Umstand, dass das Streitgespräch schon allzusehr seine kirchliche Grundlage, als welche ich jenen pseudo-augustinischen Dialog vermute, verlassen hatte, als es seine Wanderung durch das ganze lateinische Abendland antrat. Daneben scheint mir auch der Beachtung wert, dass die bis jetzt bekannten Streitgespräche alle nur französchen, niederländischen und deutschen Ursprungs sind, dass ferner die kirchlichen Kunstdenkmäler mit den Gestalten der Kirche und Synagoge nirgends so zahlreich sind, wie in diesen Ländern. Mehr als anderes scheint mir dies dafür zu sprechen, dass am frühesten, lebhaftesten und nachhaltigsten in diesen Gebieten das rechte Verständnis für das Streitgespräch vorhanden war, namentlich in der Zeit, als es wegen seiner noch streng kirchlichen Fassung im stande war, die kirchliche Kunst nachhaltig zu beeinflussen und innerhalb der sakralen Darstellungskreise eine bildliche Wiedergabe zu erhalten würdig befunden wurde.

Dass mit der Zeit auch englische, italienische und spanische Streitgespräche zwischen Kirche und Synagoge ans Tageslicht treten werden, halte ich für zweifellos, schwerlich werden sich aber englische aus der Zeit vor dem Anfang des 12. Jh's., italienische vor der Zeit Innocenz III., spanische vor dem Ende des 14. Jh's. auffinden lassen. Den Grund dafür werden wir gleich sehen:

II.

Die Lage der Juden im Mittelalter.

Fragen wir uns, welches die Zeit wohl war, in der man Schriften von der Tendenz des Sermo und der Altercatio aus ihrem jahrhundertelangen Schlafe erweckte, um mit dem alten Rüstzeuge patristischer Gelehrsamkeit gegen den Unglauben der Juden zu Felde zu ziehen, so kann die Antwort nur lauten: die Zeit der beginnenden Judenverfolgungen. Zu diesem Zwecke ist es nötig, dass wir einen Blick auf die Lage der Juden im Mittelalter werfen.

Die goldene Zeit für das Judentum unter den frühen Karolingern wurde oben (pg. 37) kurz geschildert. Sie dauerte nicht lange. Ist uns auch von einem Erfolge der Vorstellungen Agobards bei Ludwig dem Frommen nichts überliefert, so ist doch ganz deutlich zu bemerken, dass die Gunst der folgenden Herrscher gegen-

---

[1]) Köppen, Beiträge zur Gesch. d. deut. Weihnachtsspiele, Paderborn 1893, pg. 45 u. 46.

über den Juden beständig abnimmt, die Anfeindungen von Seiten der fränkischen Geistlichkeit dagegen zunehmen. Im 10. Jh. zeigen dieselben bereits einen recht ernsten Charakter, um die Wende des Jahrtausends tritt der entscheidende Umschwung in der Behandlung der Juden in Frankreich und Deutschland ein. Aus dem Jahre 1010 wird berichtet, dass der Bischof von Limoges einen ganzen Monat lang den Juden predigen und Christi Messianität aus dem alten Testamente beweisen liess. Viele zogen der Taufe ein freiwilliges Ende vor. (Grätz a. a. O. V, 402.) In derselben Zeit beginnen auch in Deutschland ernstere Bedrückungen. Kaiser Heinrich II. war es selbst, der im Jahre 1012 die Vertreibung der Juden aus Mainz — bekanntlich eine der ältesten und bedeutendsten Judenkolonien Deutschlands — anordnete. Nur die Taufe rettete vor dieser Strafe. (Grätz V, 548.) Von dieser Zeit an mehren sich die Judenverfolgungen diesseits und jenseits des Rheines beständig. Die eigentliche Leidenszeit beginnt aber für das jüdische Volk mit den Kreuzzügen. Gleich der erste Kreuzzug (1096—99) begann mit einem furchtbaren Blutbade in allen den Städten, wohin die religiös fanatisierten Schaaren der Kreuzfahrer kamen. Zu Tausenden wurden die Juden abgeschlachtet, beraubt, verbrannt.[1]) Die Kreuzfahrer, um den Tod Christi an ihnen zu rächen, liessen ihnen oft nur die Wahl zwischen Taufe und Tod. (Grätz VI, 101.) Von nun an reiht sich eine Judenverfolgung an die andere. „Es war dem durch die Kreuzzüge gesteigerten christlichen Selbstgefühl des hohen Mittelalters unerträglich, überhaupt nichtchristliche Elemente in seiner Mitte zu dulden.“ Den Fanatismus der Massen zu den rohsten Wutausbrüchen zu entflammen, war in damaliger Zeit so leicht als jetzt, vielleicht noch leichter, da in der That infolge des unsinnigen Verbotes der Kirche, auf Zinsen zu leihen, das geldbedürftige Volk ganz in der Hand der Juden war. Gern suchte man aber einen Vorwand, um die verhassten Gläubiger los zu werden. So taucht im Jahre 1171 zum erstenmale die seitdem unzähligemale wiederholte Anklage auf, dass die Juden Blut von Christenkindern zum Passahfeste verwendeten. Ebenso oft wiederholte sich der Vorwurf der Hostienschändung und gab zu den blutigsten Verfolgungen Anlass. Um die Mitte des 14. Jh's., als der schwarze Tod, die Pest, von Asien her über Europa zog, wurde überall die Schuld an dem Unglück den Juden zugeschoben, sie sollten die Brunnen vergiftet haben. An die achtzig grosse Judenkolonien wurden allein in Deutschland gänzlich ausgerottet, in Strassburg, Basel und anderen Städten mehrere Tausend an einem Tage hingerichtet. Mit dem Beginn des 15. Jh's. wird der Jude der ruhelose, unstäte Flüchtling, bald da bald dort organisiert die Obrigkeit systematische Judenaustreibungen.

In England dagegen, wo die Juden übrigens erst seit dem 9. Jh. vorkommen, lebten sie unangefochten und in Wohlstand, bis die in den Kreuzzügen von Frankreich und den Rheinlanden aus verbreiteten Judenverfolgungen auch über den Kanal verpflanzt wurden. Ebenso war Italien von allen romanischen Ländern am judenfreundlichsten geblieben, ja der päptliche Stuhl selbst der besondere Schutzherr Israels gewesen, bis Innocenz III., ganz im Geiste des neuen Zeitalters, das mit den Kreuzzügen angebrochen war, eine entschieden feindliche Stellung annahm und auf dem Laterankonzil 1215 die härtesten Bestimmungen gegen die Juden für das ganze lateinische Abendland erliess. Die schlimmste darunter war die obligatorische Einführung der früher schon von den Arabern vorgeschriebenen, im 12. Jh. bereits in Frankreich und Deutschland üblichen, besonderen Judentracht. Durch den spitzen Judenhut, die gelbe Rosette auf dem Leibrock, den langen Bart war der Jude schon von weitem kenntlich und dem Gespött des Volkes preisgegeben, — auch die Frauen mussten einen besonderen Schleier tragen. Ueber die demoralisierende Wirkung dieses Gesetzes sei auf die furchtbar lebenswahre Schilderung bei Grätz verwiesen (a. a. O. VII, 24 fg.). — Spanien tritt erst mit dem Ende des 14. Jh's., als der letzte Schutz der Juden,

---

[1]) Stobbe, die Juden in Deutschland während des Mittelalters, Braunschweig 1866, pg. 10. Grätz VI, 100 fg., 173, 424 fg.

die maurische Herrschaft, gefallen war, in die Reihe der judenfeindlichen Staaten ein. Der Ausgang des Mittelalters ist im ganzen Abendlande die Zeit der tiefsten Schmach und Erniedrigung für das Judentum.

Nun ergiebt sich aber beim Ueberblick über die Verbreitung unseres Bilderkreises eine ganz überraschende örtliche und zeitliche Uebereinstimmung mit der Entwicklung und Verbreitung der Judenverfolgungen. In Frankreich und am Niederrhein flammt zuerst das Feuer des Judenhasses empor, von hier stammen auch die ältesten Denkmäler. Von da züngelt die Flamme nach Deutschland hinüber und zu gleicher Zeit beginnt hier der Hass in die künstlerischen Darstellungen einzuziehen. Die Länder, die das ganze Mittelalter hindurch der Herd der Judenverfolgungen sind, Frankreich und die Rheinlande, zeigen auch die mannigfaltigste Ausbildung und grösste Verbreitung unseres Bilderkreises, die Länder, die erst im Zeitalter der Kreuzzüge von dieser Strömung ergriffen werden, England und Italien, weisen erst von dieser Zeit an und in viel geringerer Anzahl Denkmäler desselben auf, Spanien vollends, das erst am Ausgang des Mittelalters die Judenverfolgungen beginnt, erscheint von unserm Bilderkreise in der vorhergehenden Zeit nur da berührt, wo die Wechselbeziehungen zu dem benachbarten judenfeindlichen Frankreich besonders lebhafte waren. Es drängt sich somit überzeugend die Vermutung auf, dass das Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge das tragende Element für die Verbreitung ihrer Personifikationen in der kirchlichen Kunst gewesen ist, dass das Streitgespräch aber wiederum seinerseits nur da und nur dann verstanden wurde, wo der Kampf gegen das Judentum entbrannt war. Es ist also in seiner Entwicklung und Verbreitung durchaus abhängig von der Stärke und Verbreitung der antisemitischen Bewegung in den verschiedenen Ländern und Jahrhunderten.

Ich möchte darnach folgende Schlüsse als einigermassen berechtigt aufstellen:

1) Der *Sermo beati Augustini contra Judaeos de symbolo* und die *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* sind zwar eines Geistes Kinder und verdanken ihre Wiedererstehung demselben Bestreben, nämlich dem, den Kampf gegen das Judentum auf einem der Kirche würdigen Boden und mit den durch den Namen des grossen Kirchenvaters geheiligten Waffen zu führen, sie sind aber zunächst in ihrer Entwicklung ganz unabhängig voneinander: Etwa um die Wende des ersten Jahrtausends nehmen verschiedene Länder der römischen Kirche, jedenfalls Frankreich und Italien, vermutlich gleichzeitig auch Deutschland, nicht allzu viel später auch England und Spanien, sei es etwa auf Beschluss einer Synode oder vielleicht auf besonderen Erlass des Papstes hin, den Sermo als Lektion in den Gottesdienst des Weihnachtsfestes auf. Die Möglichkeit, dass das schon vorher antisemitisch bewegte Frankreich auf diesem Gebiete vorangegangen sei, soll nicht bestritten werden. Jedenfalls sollte die durch Augustinus' Ansehen, wenn auch irrtümlich, geheiligte Predigt der Kirche als Hilfsmittel bei der um diese Zeit in verschiedenen Ländern energisch in Angriff genommenen Judenbekehrung dienen. Ihre dramatische Anlage liess sie aber zugleich sehr geeignet erscheinen, der Schaulust des Volkes und dem Drange nach Spielen in der althergebrachten Festzeit der altrömischen Saturnalien und der *libertas decembris* bei den romanischen —, des Julfestes und der Wintersonnenwendfeier bei den germanischen Völkern entgegenzukommen. Diese verschiedenen Umstände trugen dazu bei, dass sich verhältnismässig rasch in verschiedenen Ländern aus dem Sermo das Prophetenspiel entwickelte, welches bei der im 11. Jh. lebhaft fortschreitenden Ausbildung der geistlichen Schauspiele bald seinen ständigen Platz in denselben fand. Das älteste französische Schauspiel, das der klugen und

thörichten Jungfrauen aus Limoges, bisher meist dem Ende des 11. Jh's. zugewiesen, ist demnach höchst wahrscheinlich schon im Jahre 1010 in Gebrauch gewesen, als der Bischof von Limoges einen Monat lang so eindringlich den Juden die Messianität Christi beweisen liess (cf. oben pg. 60). In Gegenden, wo die antisemitische Strömung geringer war, ging die Entwicklung vermutlich langsamer und blieb der immerhin noch massvolle Charakter der Angriffe länger gewahrt, wo hingegen die Anfeindungen heftiger waren, wurde auch die Sprache des Prophetenspieles ausfallender, wurden vor allen Dingen die Angegriffenen, die Juden, den Propheten in Person gegenüber gestellt. Die Kreuzzüge trugen dann das Prophetenspiel auch in die Gegenden, wo es bisher etwa unbekannt geblieben war, und suchten seinen Ton möglichst zu verschärfen.

2) Die Altercatio dagegen wurde jedenfalls nicht auf Beschluss grösserer Kirchengemeinschaften in den Gottesdienst aufgenommen, sondern ihre erste Verwendung, die sie, wie wir sahen, eventuell schon im 9. Jh. in einigen Diözesen des Frankenreiches fand, verdankt sie wohl mehr dem Vorgehen eines Einzelnen oder einer kleineren Gruppe geistlicher Würdenträger. Wahrscheinlich hat sie nie dieselbe kirchliche Sanktion erhalten, wie ihr Bruder, der Sermo, was wohl auch darin seinen Grund gehabt haben kann, dass der Kampf gegen die Synagoge selten ohne Handgreiflichkeiten abging und jedenfalls leicht komische Wirkungen erzielte. Dann aber war ihre Sprache auch eine so heftige und die Demütigung des Judentums darin so gross, dass sie zunächst nur in solchen Gebieten auf Verständnis rechnen konnte, wo die Flamme des Judenhasses schon hell emporloderte. Dass sie also im 10. Jh. in dem judenfeindlichen Limoges im Gebrauch war, wie die angeführten Prosen der dortigen Abtei St. Martial vermuten liessen (cf. oben pg. 38) ist sehr wohl glaublich, ebenso dass sie dort ihrem milderen Bruder, dem Sermo, den Boden bereitete, damit nicht nur am Osterfest, sondern auch in der Weihnachtsfeier den Juden nachdrücklich ins Gewissen geredet werden konnte, im übrigen scheint sie bis gegen Ende des 11. Jh's., während der Sermo bereits allenthalben Fuss gefasst hatte, nicht über die Rheinlinie vorgedrungen zu sein. Da nahen die Kreuzzüge am Ende des 11. Jh's. mit ihrem blutigen Hasse gegen die Anhänger des alten Gesetzes. Franzosen, Lothringer, Niederrheinländer stehen an der Spitze der ersten Züge, in immer neuen Schaaren ergiessen sie sich vom Westen her über Deutschland und Italien nach dem Osten. Wo sie hinziehen, da bezeichnen verbrannte Synagogen und im Blut erstickte Judengemeinden ihren Weg. Zur Erinnerung aber an diesen Sieg und zur Rechtfertigung desselben verbreiten sie überall das Spiel vom Kampf und von der Niederlage der verstockten Synagoge.

Von seinen Zügen nach dem Orient, wo in dieser Zeit alle Völker des Abendlandes in die lebhafteste Berührung traten, brachte der heimkehrende Kreuzfahrer auch das Streitgespräch der Kirche und Synagoge mit in die Heimat, und der Verbreitung des immer zeitgemässer werdenden Themas war von dieser Zeit an auch auf diesem Wege Thür und Thor geöffnet. So vermochte die Altercatio mit schnellen Schritten der breit getretenen Spur des Bruders, des Sermo, nachzueilen. Wo sie sich trafen, fand eine innige Vereinigung beider statt.

III.

Zunahme des Antisemitismus in der kirchlichen Dichtung seit dem 10. Jahrhundert.

War dem Kampfe der beiden Frauen an sich schon der Weg zum Verständnis im Volke geebnet durch das Prophetenspiel, so sorgte im besonderen

auch der Gottesdienst hierfür. Ich halte es für durchaus wahrscheinlich, dass bildliche Darstellungen der Kirche und Synagoge auf rein liturgischer Grundlage dem Streitgespräche der beiden Königinnen bereits vorausgezogen waren. Es ist ja in einem früheren Kapitel dargelegt worden, dass die Veranlassungen in der Liturgie, namentlich des Karfreitags und der Messe, sehr wohl die Kraft besitzen konnten, die Darstellung unserer Personifikationen neben dem Kreuze hervorzurufen. Dazu kommt noch die Thatsache, die durch Voeges Arbeit klargestellt worden ist, das in damaliger Zeit die Verbreitung einzelner Darstellungstypen auf dem einfachen Wege des Kopierens vor sich ging, so dass z. B. die Schenkung eines illustrierten Codex an ein Kloster ganz neue Formen in dessen Bilderschatz und Kunstleben zu bringen vermochte. Die von Kraus [1]) daneben aufgestellte Folgerung, „dass nicht die Miniatur-, sondern die Wandmalerei für die karolingisch-ottonische Kunst das tragende Element gewesen ist", hat für unsere Typen nicht mehr die gleiche Bedeutung, weil aus den gelegentlich des Prophetenspieles in S. Angelo in Formis berührten Gründen (cf. oben pg. 51) die Gestalten der Kirche und Synagoge schwerlich schon vor dem Ende des 11. Jh.'s einen Platz in den kirchlichen Wandmalereien finden konnten. Wohl aber konnte die Kleinkunst die Gestalten von den fränkischen Landen her übernommen oder auch auf Grund hymnologischer Stellen und der Messe selbständig entwickelt haben. Letzteres geschah aber, so weit ich es beurteilen kann, in ausserfränkischen Landen erst vom Beginn des 11. Jh.'s an, ein Beweis dafür, dass erst der erwachende Judenhass den geeigneten Nährboden für die Entwicklung unserer Darstellung abgab.

In der That sind die mir bekannt gewordenen Denkmäler aus dem 11. Jh. sämtlich Werke der Kleinkunst. Sie sind unter sich von solcher Verschiedenheit, dass eine Abhängigkeit im einzelnen höchst unwahrscheinlich ist. Nur in einem sind sie sich alle gleich, in der stetig zunehmenden Gehässigkeit gegen das Judentum. Ausserdem scheint mir die liturgische Veranlassung für den einzelnen Fall ausser Frage zu stehen. Dass dies sich sehr wohl vereinigen lässt, lehrt die Beobachtung, dass auch die kirchliche Hymnendichtung nicht unberührt von der grossen Strömung bleiben konnte, welcher das Prophetenspiel und die Altercatio ihre Auferstehung verdankten. Je näher wir dem Beginne des neuen Jahrtausends kommen und je tiefer wir in dasselbe eintreten, desto feindseliger wird ihre Sprache gegen das Judentum, das noch immer zäh am alten Gesetze festhält, während das Evangelium längst zur herrschenden Macht geworden ist. Nicht nur die Blindheit der Augen und des Herzens und die Taubheit der Ohren wird aufs schärfste getadelt, nicht nur die Verachtung des Sakramentes zum Verbrechen gemacht, auch alle Martern, welche der Erlöser erleiden musste, stellt man als eigenste Werke der Synagoge hin. Statt der „Judaea", die wir in den Liedern des Prudentius und anderer früher Dichter fanden, erscheint vom Ende des 10. Jh.'s an fast regelmässig „Sinagoga". Die reichen Ideen der Kirchenväter über das Verhältnis von Ecclesia und Synagoge, erst jetzt gewinnen sie volles Leben durch die geistliche Dichtung, die gleichzeitig in Deutschland einen mächtigen Aufschwung nimmt und immer mehr in Aufnahme kommt. [2]) Als besonders deutliche Beispiele hierfür seien die Dichtungen Notkers, des St. Gallischen Klostersängers, genannt, der z. B. im Hymnus für den Karsamstag sagt:

Carmen suo dilecto — Ecclesia Christi canat,
ob quam — patrem matremque deserens
natura nostra Deus se vestiit — et synagogam respuit.
(Mone, lat. Hymnen I No. 160 pg. 216.)

Und in seinem Osterliede heisst es, dass Christus durch sein Blut seiner Braut, der Kirche, das Muttermal abwäscht, welches ihr von ihrer Mutter, der Synagoge,

---

[1]) Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, pg. 99.
[2]) Meister, das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg 1862, pg. 118.

her anhaftet, während diese vor dem Glanze Christi entfliehen muss, in schwärzestes Dunkel gehüllt.[1]) So erscheinen auch auf der ersten datierten Darstellung aus dem 11 Jh., auf dem Kreuzigungsbild im Evangeliar der Uota in München, zwischen 1002 und 1024 im Stift Niedermünster zu Regensburg entstanden,[2]) Kirche und Synagoge in durchaus liturgischem Zusammenhange. Die langen Beischriften an dem Kreuze und um dasselbe herum, gelehrte Definitionen der Höhe und Breite desselben, die pythagoräischen Explikationen der Harmonie, in den Ecken die wörtliche Darstellung des evangelischen Berichtes von den Wundern beim Tode Christi, deuten zwar zunächst auf einen rein lehrhaften Charakter des Bildes. Das Kämpferpaar aber, dem Kirche und Synagoge hier ihre üblichen Plätze am Fusse des Kreuzes abgetreten haben, Vita und Mors, sprechen deutlich für den liturgischen Ursprung. Es ist mancher weitläufige Erklärungsversuch den Gestalten des Lebens und des Todes auf diesem Bilde des Uota-Evangeliars gewidmet worden, und doch sind sie nichts weiter als die wörtliche Uebersetzung des Satzes aus der *Praefatio de sancta cruce* in der Messe: *Aeterne Deus qui salutem humani generis in ligno crucis constituisti, ut unde mors oriebatur inde vita resurgeret; et qui in ligno vincebat in ligno quoque vinceretur* (Daniel a. a. O. I pg. 132), der uralte Gedanke vom Kampfe des Lebens und Todes am Kreuze Christi, der längst in zahlreichen Hymnen angeklungen war und gerade in der Zeit, in welcher das Uota-Evangeliar ausgemalt wurde, seinen treffendsten und schönsten Ausdruck erhielt in der Ostersequenz *„Victimae paschali“*, die bald zu allgemeiner Beliebtheit gelangte und noch jetzt gesungen wird, eines der wenigen frühmittelalterlichen Lieder, welche in das neue römische Brevier Aufnahme gefunden haben. Darin heisst es:

Mors et Vita duello — Conflixere mirando:
Dux Vitae mortuus — Regnat vivus.

Wipo aus Burgund, der Hofkaplan Konrad II. und Heinrich III. ist der Verfasser.[3]) — Es ist derselbe Gedanke, der auf den meisten der besprochenen karolingischen Elfenbeine durch die um den Fuss des Kreuzes geringelte Schlange ausgedrückt wurde. Ein wohl der gleichen Zeit wie das Uota-Evangeliar angehöriges Elfenbein im Darmstädter Museum[4]) versinnbildlicht ihn dadurch, dass es die Schlange um den Phoenix am Fusse des Kreuzes sich ringeln lässt. (Darunter Adam als Vertreter der erlösten Menschheit aus dem Grabe emporsteigend, seitwärts wieder Kirche und Synagoge.) Gerade im 11. Jh. scheint die Zusammenstellung von Kirche und Synagoge mit Vita und Mors besonders beliebt gewesen zu sein,

---

[1]) *Cujus sponsi radio — Procul de nuptae gaudio*
Synagoga pellatur — Colore obfuscata nigerrimo.
(Mone I No. 154 pg. 209 Str. 3.)

[2]) Cim. 54 Cod. lat. 13601 der Münchner Hof- u. Staatsbibl. cf. Janitschek, deutsche Malerei pg. 81—82, u. Cahiers eingehende Studie, Nouv. mél. I, 15 fg., wo auch Abb., ebenso Abb. bei Förster, Denkmale deutscher Kunst II, bei Woltm. u. Wörmann, Gesch. d. Malerei I, 260, — eine ganz unbrauchbare bei Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes pg. 208.

[3]) Meister a. a. O. pg. 347. cf. auch Daniel II, 95, Wackernagel, das deutsche Kirchenlied pg. 18. Das Lied ging in viele deutsche Gesangbücher über, wo es z. B. heisst:

Todt und leben treten in kampff
Ein starker Lew und schwaches Lamb.
Der Todt meint er hat schon gesigt
Weil Christ der Herr im Grabe ligt.
Aber es wert nicht gar drey tag
Christus sigt, der Todt niderligt,
Und verlor all sein sterk und macht,
Christus erstund aus eigner krafft.

[4]) No. 27 b, dort als rhein. Arbeit des 11.—12. Jh's. bezeichnet. Abb.: Kunstschätze d. grossh. Mus. zu Darmstadt (Nöhring & Frisch) tf. IV. Hefner-Alteneck, Kunstwerke des M.-A. I, 47. Piper, evang. Kalender 1861. — Westwood No. 365.

denn auch das Elfenbeinkruzifix der Prinzessin Gunhilde von Dänemark († 1076) im kgl. Museum zu Kopenhagen zeigt diese vier Gestalten in den Medaillons der Kreuzenden, [1]) den Tod sonderbarerweise als ein tierisches Ungeheuer, das auf einem Kasten (Sarge?) liegt, an welchem Flammen emporzüngeln — vielleicht „der starke Lew“, wie in dem nebenan Anm. 3 citierten Kirchenliede, das Leben als eine Frau mit Krone, Lilienstab und Buch. Interessant

Medaillons vom Gunhildenkreuz im Museum zu Kopenhagen (11. Jh.)
(Nach dem Archaeological Journal.)

ist, dass auch die unter Nr. 16 oben beschriebene Elfenbeinplatte im South-Kensington-Museum Kirche und Synagoge in Gesellschaft von Mors und Vita zeigt. So wenigstens erkläre ich die Gestalt unten links in der Ecke, welche beide Hände genau so emporstreckt, wie die Königin Vita des Uota-Evangeliars, allerdings männlich gebildet, — und die rechts unten in der Ecke, der Tod, hier weiblich aufgefasst. Seine Lanze ist genau so gebrochen wie die der „unzweifelhaft männlichen“ [2]) Todesgestalt im Uota-Ev. Ich gebe nebenstehend das Kreuzigungsbild auf fol. 97 einer Handschrift aus dem niederbayrischen Kloster Metten [3]) vom Jahre 1415, das bis ins kleinste auf das Schema zurückgeht, von welchem das Uota-Evangeliar vielleicht das älteste erhaltene Beispiel bietet. um zu zeigen, wie getreu sich dasselbe vier Jahrhunderte lang erhalten hat. Freilich, an den Figuren der Kirche und Synagoge sind diese vier Jahrhunderte nicht spurlos vorübergegangen, wenn wir sie mit denen des Uota-Evangeliars vergleichen. Wohl dienen sie in beiden Fällen zur Versinnbildlichung des Messopfers — das beweist das grosse Opfermesser in der Hand der Synagoge

---

[1]) Inschriftlich für diese Grossnichte Knuts d. Gr. gefertigt. Westwood No. 337. cf. Archaeological Journal vol. XVI. pg. 140, wonach unsere Abb. — Die hier nicht in Betracht kommende Rückseite abb. bei Worsaae, Nordiske Oldsager, Fig. 393, phot. bei Westwood pl. zu pg. 152.

[2]) Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Mitt. d. k. k. C.-K. 1884 pg. CXXXVI, auch als S.-A. erschienen. Die Platte deshalb ins 11. Jh. zu rücken ist nicht nötig, da sich die Darst. von Vita n. Mors schon im 10. Jh. auf Miniaturen findet, z. B. in den von Frimmel pg. CXXXV erwähnten Cottonian-Psalter (Tiber. C. 6) und im Ms. von Leofric in der Bodleiana. — Als ein schlagendes Beispiel für den Einfluss der Hymnen auf die bildenden Künste führe ich den emaillierten Buchdeckel eines Evangeliars aus dem 12. Jh. im Domschatz zu Fritzlar an (abb. Bickel-Hiersemann, Bucheinbände, tf. II.). Am Fusse des Kreuzes streiten sich hier ein Löwe und ein Drachen. Die Beischrift lautet:

Morti Vita datur *Ut Vite Mors subigatur,*
Hinc Homo perpendat *Quid Christo digne rependat.*

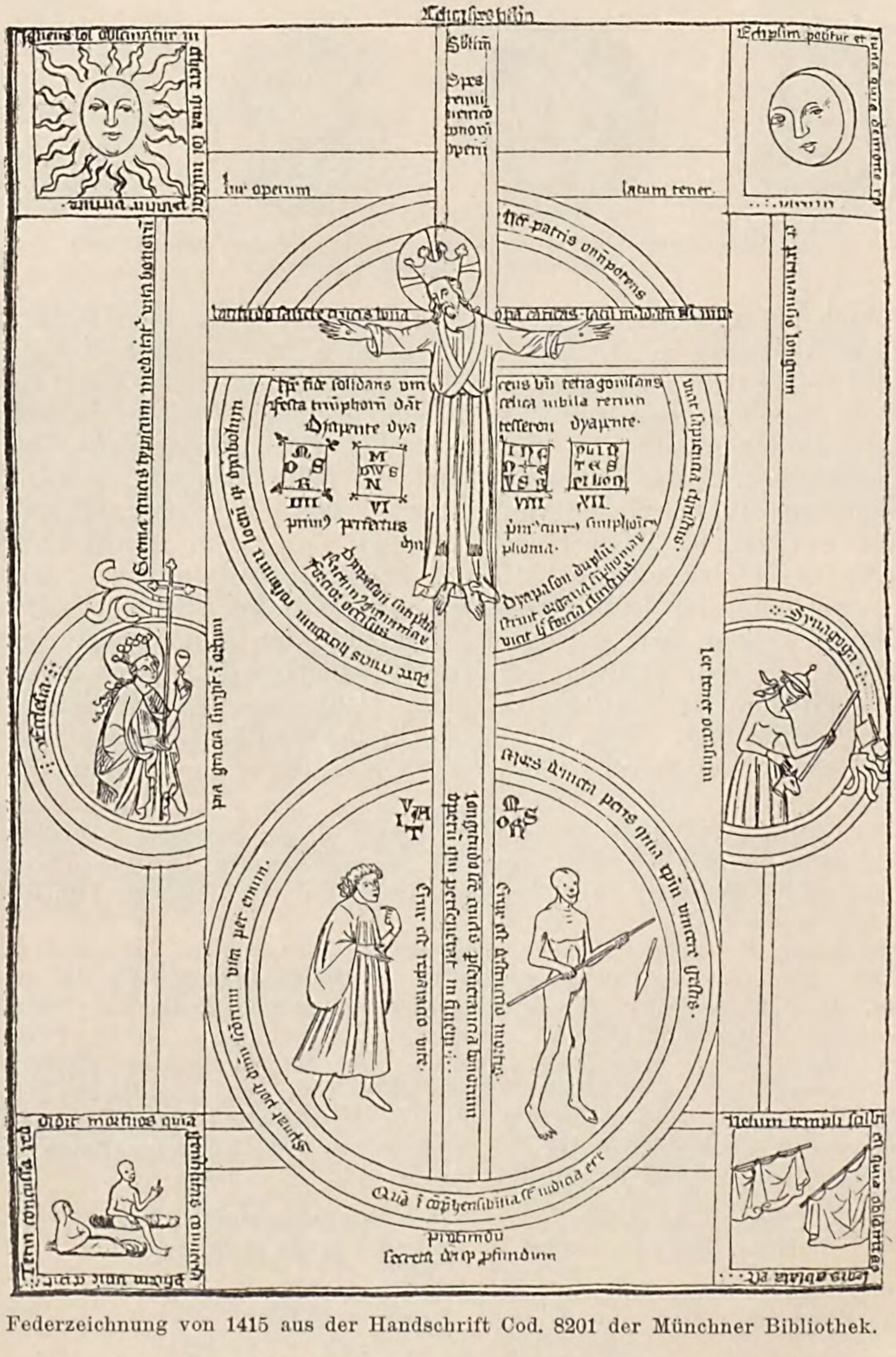
Nur ist hier das Verhältnis umgedreht, Christus ist hier „der starke Lew“, wie in der Hymne aus Reichenau (Mone, lat. Hymnen I, 262, v. 181):

Jesu Christe, leo fortis,
Qui destructa lege mortis
Vitam reddis miseris.

Auf einem roman. Kruzifix zu Saalborn (abb. Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkm. Thüringens, Heft XVII pg. 158, cf. auch Christl. Kunstbl. 1890, 52 fg.) die Inschrift: *Mortificat mortem mors mortis mortua mortem.*

[3]) Jetzt auf der Münchner Hof- u. Staatsbibl. Cim. 8201 (Cod. cum pict. 9), ein Sammelband, enthält Rhabanus, de laudibus s. crucis, Biblia pauperum etc.

und die segnende Handbewegung, sowie der Kelch auf dem Haupte der Ecclesia im Uota-Evangeliar, wie ebenso der Bockskopf der Synagoge und der zierlich emporgehaltene Kelch der Gegnerin auf der Miniatur des 15. Jh.'s, — aber die Gestalt der Synagoge zeigt auf dem späteren Denkmal deutlich, dass die Judenkämpfe des hohen Mittelalters über sie hingebraust sind, trägt sie doch den Judenhut, das Abzeichen der Schmach ihres Volkes, sogar hier, wo sie nur als



Federzeichnung von 1415 aus der Handschrift Cod. 8201 der Münchner Bibliothek.

Vertreterin des alttestamentlichen Opfers erscheinen soll. Und doch bedeutet auch schon die Miniatur des Uota-Evangeliars eine gewaltige Veränderung nach oben und unten gegenüber den Darstellungen auf den karolingischen Elfenbeinen, schon hier ist der Hauch der neuen Zeit, die für unsern Bilderkreis mit dem Beginn des 11. Jh.'s einsetzt, deutlich zu verspüren. Denn es ist eine Besonderheit der Denkmäler aus dem ersten Jahrtausend, dass sie ungleich glimpflicher mit der Synagoge verfahren und auch der

Gegnerin noch Gerechtigkeit widerfahren lassen. Nirgends trägt sie dort eine Binde über den Augen, nirgends liegt ihre Fahne in Stücke gebrochen in ihrem Arme, sondern stolz und gerade flattert sie noch in der Luft. Dreimal thront die Synagoge sogar noch als Königin vor ihrer Stadt Jerusalem, einmal von gewappnetem Krieger begleitet. Aber auch wo sie in ihrer Abkehr vom Kreuze dargestellt wird, verzweifelnd die Hände zusammenschlagend oder dem Gekreuzigten Hohn sprechend, nirgends tritt das Bestreben hervor, sie verächtlich und lächerlich zu machen. Dies ist aber vom Beginn des zweiten Jahrtausends an fast überall der Fall. Im Uota-Evangeliar hat sie bereits ihre Fahne eingebüsst, gesenkten Hauptes wendet sie sich vom Gekreuzigten ab, dem Umsinken nahe. Kein Mantel umhüllt mehr ihre Schultern (über dessen Bedeutung Vitraux de Bourges I, 68 zu vergl.), auch scheint bereits eine Verhüllung der Augen beabsichtigt gewesen zu sein.[1]) *„Lex tenet occasum“* meldet lakonisch die Beischrift. Je mehr die Synagoge erniedrigt ist, desto mehr ist die Würde ihres Gegenübers erhoben. *„Pia Gracia surgit in ortum“* besagen die beigesetzten Worte. Als reichgekleidete Königin tritt die Kirche hervor, Nimbus und Krone zieren ihr Haupt, innerhalb der Krone steht auch noch der Kelch. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält die Fahne. Auf den 16 Tafeln der karolingisch-ottonischen Zeit fanden wir nur einmal die Kirche gekrönt (Nr. 2), nur einmal mit dem Nimbus (Nr. 10), im Uota-Ev. trägt sie beides. Aus der Mitte des Jahrhunderts lernten wir das Gunhildenkreuz kennen. Wieder ist hier Ecclesia die stolze Königin. Sie führt jetzt auch das Kreuz auf der Fahne und das Buch, aus welchem die Synagoge widerlegt wird. Durchbohrenden Blickes schaut sie hinüber zur Gegnerin, deren Hand die Gesetzestafeln und die Palme entfallen. Angstvoll eilt jene hinweg, reisst sich die Kleider von dem schon halb entblössten Leibe und rauft das langflatternde Haar. Und gehen wir an das Ende des Jahrhunderts, so zeigt uns das Antiphonar von St. Peter zu Salzburg[2]) einen abermaligen Fortschritt *in malam partem* für die Synagoge: Völlige Dunkelheit umgiebt hier ihre Augen. Die Linke hält ein Ochsenjoch, das Zeichen ihrer Knechtung unter das Gesetz, an welchem sie so zäh festhält, die Rechte legt sie auf das Herz als Ausdruck der Worte des klagenden Jeremias am Karfreitagsgottesdienste: „Weh uns, dass wir so gesündigt haben! Darum ist auch unser Herz betrübt und unsere Augen sind finster geworden“ (Klagel. V, 16 u. 17). Ja in einem Missale aus Essen auf der Düsseldorfer Landesbibliothek (Hs. D. 4, fol. 8b) aus derselben Zeit oder dem Anfang des 12. Jh.'s erscheint sie sogar — wohl das früheste Beispiel — mit dem Judenhute auf dem Kopfe, die Speerfahne traurig zur Erde senkend.

Es sind nur einige wenige Stufen, die aus dem Anfang, der Mitte und dem Ende des 11. Jh.'s herausgegriffen wurden, aber jede bezeichnet ein Aufsteigen für die Ecclesia, rasenden Niedergang für die Synagoge. Und doch ist bei allen diesen Darstellungen kaum anzunehmen, dass sie schon vom Hauche des Dramas berührt seien (das Buch in der Hand der Ecclesia auf dem Gunhildenkreuz, ein sonst ziemlich sicheres Anzeichen dramatischen Einflusses, wird wieder aufgewogen durch den unmöglichen Aufzug der Synagoge), vielmehr scheinen sie alle aus liturgischen Quellen entsprungen zu sein. Selbst das Joch in der Hand der Synagoge im Antiphonar von St. Peter findet seine Erklärung in Hymnen der gleichen Zeit, so in dem Epiphanienlied des 11. Jh.'s in Cod. Palat. Vindob. 13314 der Wiener Hofbibliothek, welches schliesst:

In vinum converte aquam — *Et legem in gratiam,*
Pro figuris veritas — *Pro jugo tu haereditas.*
(Drewes IX, No. 12, pg. 19, Str. 12b.)

---

[1]) Was sich nicht entscheiden lässt, da der Rand den Kopf mitten durchschneidet.

[2]) Nach Janitschek, deutsche Malerei pg. 100—103 zw. 1092 und 1120 entstanden. Der ganze Bilderschmuck des Codex ist publiz. von Karl Lind, ein Antiphonar mit Bilderschmuck aus d. Zeit d. 11. u. 12. Jh's. im Stifte St. Peter zu Salzburg. Wien 1870. Darin die Kreuzigung abb. tf. XI, ebenso in d. Mitt. d. k. k. Centr.-Komm. 1869 pg. 179 tf. XIV.

oder in dem allerdings vielleicht erst dem 13. Jh. zugehörigen Hymnus *„De lege Moisis et de lege Jesu Christi“:*

Lex, honus importabile, — Sub se fuit statutis,
Nunc legis impossibile — Dat gratia solutis
A j u g o servitutis. — Nunc Moises excluditur
A terra quae dividitur — Jhesum ducem secutis.[1])

Es lässt dies deutlich erkennen, wie stark der Einfluss des stetig anwachsenden Judenhasses schon auf die Werke der kirchlichen Kunst in Deutschland ist noch ehe die Kreuzzüge die glimmenden Funken zum hellen Feuer anfachen und ehe Kirche und Synagoge in heftigem Streite sich vor den Augen des Volkes auf Tod und Leben bekämpfen. Wie tiefe Spuren dann dieser Kampf in die bildliche Darstellung der beiden Gegnerinnen zog, das ist aus dem Charakter der Denkmäler vom 12. Jh. ab nur allzuklar zu ersehen. Ihnen gegenüber müssen selbst die Darstellungen des 11. Jh.'s noch als milde erscheinen. Denn mit dem schonungslosesten Hasse wird von da an gegen die Vertreterin des Judentumes vorgegangen, auch in solchen Scenen, die mit dem Bühnenkampfe direkt gar nichts zu thun haben. Es genügt nicht, dass man sie mit den Juden der gleichen Zeit identifiziert und in deren Tracht auftreten lässt, dass man die Gesetzestafeln und die Fahne in ihrer Hand zerbricht, die Krone von ihrem Haupte stösst, ihr den Geldbeutel als Zeichen jüdischer Habgier in die Hand giebt; nein, ein verendender Esel oder ein Ziegenbock wird ihr Reittier, eine Schlange verdeckt ihre Augen, der Teufel wird ihr liebenswürdiger Begleiter, der ihr bald ins Auge schiesst, bald die Krone vom Haupte reisst, bald sie mit ihren Glaubensgenossen triumphierend zur Hölle führt. Und damit nicht genug, ein Engel wird gesandt, der sie mit heftigen Stössen hinwegtreiben muss oder sie zu Boden stürzt, — triumphierend steht die Ecclesia über ihr. Ja die Krone wird dem allen aufgesetzt, wenn am Ausgang des Mittelalters das Kruzifix selbst in den Kampf eingreift und das Haupt der Synagoge mit dem Schwerte durchbohrt. Die Ecclesia steigt aber in der gleichen Zeit immer höher und höher. Sie wird dem Erdboden entrückt und von Wolken emporgetragen, oder die Evangelistentiere dienen ihr in der wunderbaren Mischgestalt des Tetramorph als Reittier, und das Kreuz Christi setzt ihr die Krone auf. Kaum vermag man noch dieselben Gestalten wiederzuerkennen, die einst auf den karolingischen Elfenbeintafeln als ebenbürtige Gegnerinnen miteinander kämpften.

Es ergiebt sich somit der interessante Schluss aus den Denkmälern der bildenden Kunst, dass die der patristischen Litteratur und den Hymnen längst geläufigen Begriffe der sich feindlich gegenüberstehenden Ecclesia und Synagoge erst dann in Formen übersetzt werden, als die Feindseligkeiten gegen das Judentum zum Ausbruch kommen, dass die Gehässigkeit in der Darstellung der Synagoge sich in dem gleichen Maasse steigert, wie der Hass gegen das Judentum, dass ferner der Höhepunkt dieser Darstellungsweise zusammenfällt mit der Zeit der heftigsten Verfolgungen und der kläglichsten Lage der Juden. Die gleiche Beobachtung wird sich für die Entwicklung des Streitgespräches innerhalb des geistlichen Schauspieles ergeben, dessen Betrachtung wir uns im folgenden Kapitel zuwenden.

---

[1]) Mitgeteilt bei Milchsack, Hymni et sequentiae, Halle 1886, unter No. CCV nach Cod. Helmstädt. DCXXVIII. Schon Paulinus von Nola spricht von *Christus avertens jugum priscae legis* (Migne 61, col. 627).

Neuntes Kapitel.

Kirche und Synagoge im geistlichen Schauspiel.

Für die Entwicklung des Streitgespräches zwischen Kirche und Synagoge liegt noch keine Studie vor, wie die reichhaltige und umfassende Sepets für das Prophetenspiel. Wo einmal ein Forscher auf dem Gebiete des geistlichen Schauspieles gezwungen war, Notiz von diesen beiden interessanten Personifikationen zu nehmen, da that er es möglichst kurz. Nur wenige stellten die ihnen gerade vorgekommenen verwandten Denkmäler gelegentlich zusammen, so Kummer, der eine kleine Uebersicht der „Prophetenspiele und Streitscenen, die teils älteren Weihnachtsspielen vorangestellt, teils selbständig waren“, gab,[1]) oder Mansholt (a. a. O., pg. 83 und 87), der die Uebereinstimmung einzelner Züge mit den „Acta Silvestris“ hervorhob. (Die sich widersprechenden Bemerkungen bei Wilkens, Gesch. d. geistl. Spiele in Deutchland, pg. 20, 170, 178, 179, darf man wohl auf sich beruhen lassen.) Nur Ludwig Wirth in seiner trefflichen Studie über die Oster- und Passionsspiele forschte dem Ursprunge etwas weiter nach und kam dabei zu der Vermutung, dass ausser dem Prophetenspiele, welches er auffallenderweise nicht aus Sepets Studie, sondern nur aus der „Erlösung“ zu kennen scheint, eine zweite lateinische Quelle zu Grunde liegen müsse, vielleicht die Vulgata.[2]) Die örtliche und zeitliche Entwicklung des Streitgespräches ist m. W. noch nicht untersucht. Man kann hier nur wieder den Scharfblick des genialen Bahnbrechers auf dem Gebiete der deutschen Mysterienforschung, Joseph Mone's, bewundern, der schon 1846, auf geringes Material gestützt, die Vermutung aussprach, dass die Personen der Kirche und Synagoge aus Frankreich über den Niederrhein ins deutsche Schauspiel eingedrungen seien.[3])

Wenn im Nachstehenden eine Zusammenstellung derjenigen geistlichen Schauspiele versucht worden ist, welche die Personen der Kirche und Synagoge bewahrt haben, so verhehle ich mir keineswegs, dass mir trotz gewissenhafter Durchsicht des dem Nichtfachmanne zugänglichen Materiales doch manches entgangen sein kann. Die Herren Litterarhistoriker werden dies aber verzeihen, wenn sie dafür eine ganze Reihe vielleicht unwiederbringlich verlorener Schauspiele aus den Denkmälern der bildenden Kunst aufs neue ans Licht des Tages treten sehen. Die Heranziehung dieser Denkmäler ist aber um so mehr geboten, als leider das litterarische Material äusserst lückenhaft und gerade für die früheren Jahrhunderte ebenso spärlich veröffentlicht ist, als das für das Prophetenspiel. Und doch muss gerade hier noch manches zu finden sein, unmöglich können all die zahlreichen Fassungen dieses Themas aus dem hohen Mittelalter verloren gegangen sein. Denn dass deren Zahl sehr gross gewesen sein muss, ist schon aus der Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung in den Schauspielen des späten Mittelalters zu erkennen, auf die wir leider bei der Beurteilung in erster Linie angewiesen sind. Wenn man bereits um 1188 im Tegernseeer Antichristspiele die Personifikationen der Ecclesia und Synagoge fast ganz losgelöst von ihrem ursprünglichen Zusammenhange in einem politischen Drama auf die Bühne zu bringen wagte, so vermag uns dies wohl einen Begriff davon zu geben, wie volkstümlich und allgemein verständlich im 12. Jh. ihr Auftreten auf der Bühne gewesen sein

---

[1]) Kummer, Erlauer Spiele pg. XXX. cf. auch pg. 5 Anm. 1 ebenda.
[2]) a. a. O. pg. 35 u. 317.
[3]) Mone, Schausp. d. M.-A. I, 195 u. II, 164.

muss. Schon damals hatten sie in der Phantasie des Volkes Fleisch und Blut gewonnen, lange noch, ehe sie im 15. und 16. Jh. im Fastnachtsspiele von Haus zu Haus zogen und ihren Streit über Gesetz und Evangelium in der Stube des Bürgers auskämpften.

Zum Glück haben sich aber in den Streitgesprächen der späteren Zeit so viele ältere Züge erhalten, dass es nicht schwer fällt, sich auch von den früheren Fassungen eine gute Vorstellung zu machen. Zudem kann man ja bei den meisten Spielen ein viel höheres Alter voraussetzen, als das Alter der Handschrift, in der sie nun zufällig überliefert sind, rechtfertigt. Allerdings fehlen die Bindeglieder, welche mit zwingender Notwendigkeit darauf hinwiesen, dass die erhaltenen Streitgespräche alle aus jener *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* des Pseudo-Augustin hervorgegangen wären. Es liegt mir auch fern, dies gegenüber der grossen Mannigfaltigkeit der spätmittelalterlichen Fassungen behaupten zu wollen. Zahlreich waren ja die Disputationen zwischen Christen und Juden, die von frühchristlicher Zeit an und namentlich in der Zeit der gewaltsamen Judenmission des Mittelalters verfasst worden sind. Dass man unter Umständen eine solche Disputatio bei der Aufnahme in das geistliche Schauspiel der alten Altercatio vorzog, ja dass man an manchen Orten, namentlich seit der Verweltlichung des geistlichen Schauspiels eigens hierzu neue Streitgespräche erfand, wird nicht zu bestreiten sein. Aber die erste Aufnahme dieses Themas in das kirchliche Schauspiel kann meines Erachtens nur in einer streng kirchlichen Fassung möglich gewesen sein, und schwerlich wird sich dafür ein geeigneteres Werkzeug als die durch Augustins Autorität geheiligte Altercatio gefunden haben. Und abgesehen davon, dass der Grundzug der Altercatio, der Beweis von Christi Messianität auf Grund des alten Testamentes mit schliesslicher Niederlage der Synagoge, sich selbst bis in die Fastnachtsspiele und die ergötzlichen Zänkereien in den Spielen des 15. und 16. Jh.'s erhalten hat, deuten bald hier bald dort Einzelzüge darauf hin, dass die Erinnerung an eine ursprüngliche ernste Fassung, die ich für die Altercatio halten möchte, nie ganz erloschen ist. Darüber Näheres, nachdem die Dramen selbst betrachtet worden sind. Hier möchte ich nur noch darauf aufmerksam machen, dass jedenfalls schon frühzeitig der besondere Charakter der Altercatio verwischt und dem allgemeinen Charakter der mittelalterlichen Judendisputationen genähert worden ist, weil sehr bald einzelne Teile der alten Fassung den veränderten Anschauungen der Zeit nicht mehr verständlich erschienen. In einer Zeit, wo Frau Ecclesia den Gipfel ihrer Macht erklommen hatte, wo ihr Scepter allmächtig die Lande beherrschte, da brauchte sie nicht erst auf die *„christicolae imperatores“* oder auf das Monogramm Christi am Feldzeichen der Legionen zu verweisen, um der Synagoge die Veränderung der beiderseitigen Machtstellung vor Augen zu führen. Als allmächtige Herrscherin trat sie ihr von Anfang an gegenüber und begnügte sich nicht mit dem einfachen Geständnis der Unterwerfung von Seiten der Gegnerin, sondern sie brach deren Banner entzwei, riss ihr die Krone herab und verband ihr die Augen. Natürlich duldete auch das Gefühl der Zuschauer nicht mehr, dass die Synagoge etwa zu Beginn des Spieles noch auf dem Throne sass, von wo sie erst die Ecclesia vertreiben musste, wie auf jenen drei karolingischen Elfenbeintafeln, sondern sie musste von vornherein als die Vertreterin des geächteten Volkes erscheinen. Statt der Krieger, auf die sie sich in der Altercatio beruft, bilden nun die Juden mit ihren Spitzhüten und langen Bärten ihr Gefolge. Vor allem aber wird das Volk energisch verlangt haben, dass der Kampf der beiden Frauen, der ja nur ein Spiegelbild des gewaltigen Kampfes war, in welchem die Zuschauer selbst mitten drin standen, in seiner Sprache geführt werde. Ist doch auch schon das Spiel von den 10 Jungfrauen aus dem Anfang des 11. Jh.'s, dass wir hier wegen der gleichen Tendenz sehr wohl zum Vergleiche heranziehen dürfen, in der Vulgärsprache abgefasst, und in dem Adamsspiel aus dem 12. Jh. übersetzt jeder Prophet seine lateinische Weissagung nachträglich dem Volke in seine Sprache. War aber einmal die

Schranke der lateinischen Sprache gefallen, so war bei dem Charakter des Stückes kein Aufhalten mehr. Mit Riesenschritten wird sich die alte, würdig gehaltene Altercatio dem wüsten mit Schimpfwörtern aller Art gespickten Gassengezänk genähert haben, wie wir es in den Schauspielen des späten Mittelalters finden werden. Dass dabei der ursprüngliche Gedankengang des Streites manche Abänderung zu erleiden hatte und von dem ursprünglichen Charakter vieles verloren ging, liegt auf der Hand.

II.

Verzeichnis der Schauspiele mit den Personen der Kirche und Synagoge.

Aus dem 12. Jh.:

1) Das Tegernseer Drama vom römischen Kaisertum deutscher Nation und vom Antichristen,

von Zezschwitz (Leipzig 1877), unter diesem Titel eingehend behandelt. (Litt. bei Gödeke I, 200.) Neue Ausgabe bei Froning a. a. O. pg. 206—224.

Dieses merkwürdige Drama ist eine Art Osterspiel, in welchem die „realen Weltmächte der Zeit des Verfassers“ in Beziehung gesetzt werden zu der Erscheinung des Antichrists. Zezschwitz hat es durchaus glaubhaft gemacht, dass dieses Spiel unter Friedrich Barbarossa entstanden ist, dass es vielleicht sogar in seiner Gegenwart zum Mainzer Reichstage, Ostern 1188, als sich der greise Kaiser zum Kreuzzug rüstete, aufgeführt wurde. Da aber alle Personen darin Typen, alle Vorgänge voll allegorischer Beziehungen sind, so vermag uns leider gerade dieses älteste erhaltene Denkmal wenig Aufschluss über das Eindringen von Kirche und Synagoge in das mittelalterliche Schauspiel zu geben. Immerhin ist es interessant, dass im Eingang des Spieles drei allegorische Frauengestalten singend auf die Bühne ziehen: Gentilitas mit dem König von Babylon, „Sinagoga *cum Judeis*“, endlich Ecclesia „in weiblicher Kleidung, gepanzert und gekrönt“. Zur Rechten geht ihr *Misericordia cum oleo*, zur Linken die Justitia mit Wage und Schwert, hinter ihr rechts der Papst *(Apostolicus)* mit dem Klerus, links der römische Kaiser mit Kriegern. Im Osten der Bühne befindet sich der Tempel und die Sitze für die Synagoge und den König von Jerusalem, im Süden der für Gentilitas, im Westen besteigt die Ecclesia einen Thron mit Kaiser und Papst. In die nun folgende rein politische Handlung greifen diese 3 Personifikationen nicht persönlich ein, nur singen sie wiederholt die beim Einzuge vorgetragenen Strophen, in welchen das Heidentum die andern Religionen verwirft, das Judentum die christliche Religion schmäht, die Kirche aber allen Andersgläubigen die ewige Verdammnis ankündigt. Später steigt die Ecclesia mit dem römischen Kaiser zusammen „nach Jerusalem hinab“, als er auszieht, um den König von Babylon zu vertreiben, und bleibt dann im Tempel (Froning pg. 212), von wo sie beim Einzug des Antichrists im 2. Teile des Spieles „*multis contumeliis et verberibus affecta*“ verjagt wird und zum Papste flieht (Froning pg. 214). Nachdem alle andern Mächte sich dem Antichrist unterworfen haben, thut es zuletzt auch die Synagoge, da sie ihn für den wahren Messias hält. Bereitwillig zieht sie ihm entgegen, er verheisst ihr dafür die Weltherrschaft. Da aber treten Enoch und Elias auf und verkünden den wahren Messias. Die Synagoge erkennt ihren Irrtum und legt ein gläubiges Bekenntnis für die Dreieinigkeit ab. Als sie deshalb mit beiden Propheten vor den Antichrist geschleppt wird, bleibt sie bei ihrem Glauben und erduldet mutig mit den Propheten zusammen die Hinrichtung. Während derselben singt die Ecclesia:

Fasciculus mirrae dilectus meus mihi!

Aber auch die Herrschaft des Antichrists ist zu Ende; gerade als er jetzt den Gipfel der Macht erklommen hat, stürzt ihn ein *„sonitus“* über seinem Haupte zu Boden. Da kehren alle Völker zum wahren Glauben zurück, die Ecclesia nimmt sie freudig auf und stimmt ein Loblied an.

Aus dem 13. Jh.:

2) **Das Benedictbeurer Weihnachtsspiel.** In diesem Drama, das wegen seiner interessanten Ausbildung des Prophetenspieles oben (pg. 45) besprochen worden ist, schliesst sich an den Einzug des Christkindes in Aegypten und an das Einstürzen der Götzenbilder ein Streit zwischen Ecclesia, Synagoga und Gentilitas an, der aber nichts weiter ist als eine missverstandene Kopie des Tegernseer Antichristspieles.

Aus dem 14. Jh.:

3) **Die Frankfurter Dirigierrolle von 1350** (cf. oben pg. 46). Es ist ein grosses Passionsspiel in deutscher Sprache. Ecclesia und Synagoge treten erst nach der Himmelfahrt Christi auf und beginnen zu disputieren.

Ecclesia: *Domine, da rectum* —
Ey herre fater Jhesu Christ —
Synagoga: *Nos alium dominum nescimus* —
Umme keynen got enweiz ich nit —

Und nun geht die Disputation in deutscher Sprache weiter. Leider sind uns nur die Anfangssätze jeder Rede erhalten, doch lässt sich daraus entnehmen, dass die Synagoge bei ihrem Unglauben beharrt, während ihre Begleiter, die Juden, zum Teil durch die Worte der Ecclesia überzeugt werden. Denn der Streit schliesst damit, dass 8 oder 10 Juden zu Augustinus gehen und ihn um die Taufe bitten. Augustinus willfahrt ihrer Bitte und besprengt sie mit Wasser unter den Worten: „Des hymelriches sit ir wert!“ Damit ist aber das Schicksal der Synagoge besiegelt, denn: *Hec videns Synagoga tristi animo cantabit:*

Israel populo carissime —
Israel min zarte diet —
Hic Synagoge cadat pallium de humeris et corona de capite.
Quo facto Ecclesia letabundo animo cantabit:
„Congratulamini in omnes —
Hort, ir seligin godis kint“ —

Nun schliesst Augustinus das Spiel mit ermahnenden Worten und stimmt den Gesang an: „Crist ist erstanden“.

4) **Das Maestrichter Passionsspiel.**

Haupt, Zeitschr. für deut. Altert. 1842, II, 302 fg.

erhalten in einer Handschrift vom Ende des 14. Jh.'s aus dem ehemaligen Slawantenkloster bei Maestricht, jetzt auf der Bibliothek im Haag. Das Spiel selbst gehört noch der ersten Hälfte des 14. Jh.'s an, zeigt gemischt deutsche und niederländische Sprachformen und ist daher wohl auf der Sprachgrenze entstanden. Es beginnt mit der Erschaffung der Welt und dem Sündenfall. Dann tritt Ecclesia auf und fordert die uns vom Prophetenspiele her wohl bekannten Personen auf, ihre Weissagungen auf Christum vorzutragen, nämlich Balaam, Jesaias und „Virgil den Heidenmann“. Diese antworten „zu Ecclesien“. Darauf hin wird Gabriel zu Maria gesandt; die Ecclesia preist die Jungfrau glücklich wegen der ihr gewordenen Botschaft. Es folgt dann das ganze Leben Christi, sogar die sonst im Drama seltene Disputation des 12jährigen Jesus im Tempel, ohne dass Ecclesia wieder hervortritt. Leider bricht die Handschrift bei der Gefangennahme Christi ab, sonst würden wir sicher noch manchen wertvollen Aufschluss über die Rolle der Ecclesia, vermutlich auch eine Disputation mit der Synagoge zu hören bekommen.

Aus dem 15. Jh.:

5) **Französisches Passionsspiel im Ms. fr. 904 der Pariser Nationalbibliothek,**

erwähnt bei Sepet, cf. oben pg. 47, Litt. und Inhaltsangabe bei Petit de Juleville a. a. O. II, 413.

Die Handschrift ist zwar erst 1488 vollendet, doch ähnelt das Stück dem vorigen so sehr, dass ich es gleich hier anschliessen zu sollen glaubte. Es beginnt ebenfalls mit der Weltschöpfung, dann folgt der Engelsturz, die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall, Noah, die Sündflut, Abrahams Opfer, Moses und die Gesetzgebung. Dann tritt wieder Ecclesia auf und ruft die Propheten zur Weissagung. Das Leben und Leiden Christi schliesst sich als Bestätigung ihren Prophezeiungen an.

6) **Französisches Passionsspiel im Ms. Y, f. 10 der Bibliothek St. Geneviève zu Paris,** aus der Mitte des 15. Jh's.,

hrsgb. v. Jubinal, Mystères inédits du XV. siècle, Paris 1837, II, 137 fg., Litt. bei Petit de Juleville a. a. O. II, 380 fg., spez. 390 fg.

Nach dem Tode Christi am Kreuz und dem Lanzenstich des Longinus treten *„Sainte Eglize“* und *„Vielle Loy“* auf.[1]) Die *Eglize* erklärt dem Longinus, der Gekreuzigte, durch dessen Blut er soeben sehend geworden, sei der Weltheiland und Gottes Sohn gewesen. Seine Mörder würden ewiger Verdammnis anheimfallen, wer aber getauft sei, ihren (der Kirche) Befehlen gehorche und an die Dreieinigkeit glaube, der sei durch Christi Tod erlöst. Da fällt *„Vielle Loy“* ein:

Tu n'as pas dit la vérité,
Qui es-tu? ton nom me devise.
Ecclesia: *Je suis nommée Sainte-Eglize*
Et tu, qui es? car le me compte.
Synagoge: *J'ay pieça nom Synagogue ....*

Von da an heisst die *Vielle Loy* immer nur *Synagogue*. Sie wirft der Ecclesia vor: Du bist von Sinnen! Die Trinität ist ein Unding; wenn du weiter zu reden wagst *„je te turay de ma lance“*. Unerschrocken verteidigt aber die Ecclesia die Dreieinigkeit und hält der Synagoge ein Buch entgegen: „Wagst du dem da zu widersprechen?“ Die Synagoge aber versteht das Buch nicht zu lesen, sie beruft sich auf die zehn Gebote, die sie auf ihren Tafeln bei sich führe, die seien das wahre, alte Gesetz. Ecclesia bedeutet ihr, dass durch Christi Tod das alte Gesetz gestürzt sei. Sy.: Wie vermag ein Toter wieder aufzuerstehen? Freilich erschreckt mich eine Prophezeiung in unsern Büchern, dass

„ma court toute
par .I. seul home sera route“.

Dieser Sturz, den die Synagoge befürchtet, wird jedenfalls im Anschluss hieran sofort durch eine höhere Gewalt vollzogen: Ein Engel singt *„Hostis Herodes“*. Man muss annehmen, dass durch diesen Engel während seines Gesanges der Synagoge die Augen verbunden und die Tafeln oder die Fahne zerbrochen werden, sonst bleiben die folgenden Worte ganz unverständlich, die entweder von einem Begleiter der Ecclesia oder noch wahrscheinlicher von dem Engel selbst ausgerufen werden:

Vieille Loy, bien te dois douloir
Tu dois bien plourer et suter,
Car perdu as au desputer
Saincte Eglise a le champ gaigné.
Or, sont Juifz bien meschaignié,
Diex a leurs escrips deffaciez.
Crestiens, dieu veult que faciez
Ce que Sainte Eglise dira.

---

[1]) Jubinal a. a. O. II. pg. 258.

Die Ecclesia ruft darauf der Synagoge zu:

Apelle .I. clerc qui te lira
Ceste leçon qu'on t'a leue.
Aussy as-tu malvaise veue;
Fay bientost il te fault deffendre
Ou il te convient à moy rendre;
Or fay lequel que tu vourras.

Die Synagoge zieht das Letztere vor, sie giebt sich völlig besiegt:

Je me rens vaincue; or pourras
Désormais régner par tous règne
Chevauche à bandon et règnes
Partout, plus ne m'ose vanter;
Le chant, que j'ay oy chanter
A toute aveuglée ma face.

So endet der Streit mit der unbedingten Unterwerfung des Judentums. (Es schliesst sich daran gleich das Begräbnis Christi an.)

7) Das Donaueschinger Passionsspiel, aus der 2. Hälfte des 15. Jh.'s.

Mone, Schausp. d. M.-A. II, 183 fg.

Die Disputation zwischen Ecclesia und Synagoge hat hier viel Aehnlichkeit mit der in dem soeben beschriebenen französischen Spiele. Auch hier schliesst sie sich an den Kreuzestod Christi und den Lanzenstich des Longinus an, nur ist vorher noch eine Klage der Maria und der Maria Magdalena eingeschoben, dann (Vers 3545) *„kumpt Cristiana die künigin, cristenlich und schon becleidet, under das crucz."* Sie schaut umher und spricht: Ist das nicht Christus, der hier *so ein schantlichen tod* erlitten hat? *O ir schantlichen Juden und pfaffen,* ihr habt euch selber in Kummer gebracht. Ich will nicht eher zu klagen aufhören, als bis sein Tod gerochen ist. — Sie bleibt stehen, da *kumpt Judea, ein andry küngin, jüdisch cleidet, und redt wider die cristenlich küngin: „Was geschreys machstu hie diesen tag?"* Der da am Kreuze hängt war ein Uebelthäter, *„unsers gloubens ein verräter,"* darum war das Gericht der Juden gerecht. Hör auf zu klagen ehe man dich von hinnen treibt. — Darauf ermahnt Cristiana *„zu aller welt"*, sich den Tod Christi zu Herzen zu nehmen und denselben an den Juden zu rächen, die ewig verdammt sein müssten.

Merkwürdigerweise wird hier die Disputation unterbrochen. Die beiden Königinnen gehen nach verschiedenen Seiten ab, Christus wird vom Kreuze genommen und ins Grab gelegt. Dann erst kehrt Ecclesia zurück (a. a. O. pg. 333), *kumpt under das crucz und lugt hinuff und spricht mit luter stim: „War bistu komen heliger prophet?"* Wer soll uns nun unsere Sünden vergeben? Räche das an den Juden, *„sy sind erblindet zu diser frist"*. Da kommt *Judea die küngin* zurück und fragt die Ecclesia, wann endlich ihr *clappern dala ein end* habe? Bringe dich nicht selbst noch in Not, Christus ist mit Recht gestorben! Aber *Cristiana* legt in einer langen Rede, die bei Adam und Eva anfängt, die ganze Heilsgeschichte dar und dass der Sündenfall nun durch Christi Tod gesühnt sei. Zum Schluss, ohne dass die Synagoge noch einmal zu Wort kommen konnte, ruft ihr die Kirche zu:

Zum zeichen, daz ir all sind blind
und daz ir hand ein valschen glouben,
so tund ich dir verbinden din ougen
und brich dir din baner ouch entzwey ....

Hie mit verbindet die cristenen küngin der jüdischen die ougen und zerbricht ir das baner, den gand sy enweg.

8) Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel aus der 2. Hälfte des 15. Jh.'s.

(cf. oben pg. 50). Hier schliesst sich die Disputation ganz unvermittelt an die lange Reihe von Heiligen an, welche sich, unter Anleitung des *Rector processionis* den Zuschauern vorstellen. Es tritt *„Sinagoga cum parvis judeis"* auf

und eröffnet ein Streitgespräch mit dem Rector processionis, der hier die Ecclesia oder richtiger den Augustinus vertritt. Sinagoga ist in diesem Spiele männlich, denn er sagt (Vers 2479): *„ich bin beschnitten nach der alten ee“*. Zunächst wird nun eine Judenschule abgehalten.[1]) Sinagoga spricht den *pueri* sinnlose, halb hebräische, halb lateinische Worte vor, *„eos informando et percuciendo cum virga“*. Die Knaben plappern das ihnen Vorgesagte nach und einer von ihnen wendet sich auf Befehl des Sinagogus: *Sage es zu deusch, das es dich ach versten* — an die Zuhörer:

O ir cristen, o ir keyen,
o ir groben unselig leihen,
ir seyt sicher alle thorn.
glawbt ir das ein juncfraw hab geborn etc.

Der Rector processionis erklärt sich darauf bereit, den Juden aus ihrer eigenen Schrift zu beweisen, dass Christus von einer Jungfrau geboren sei und die Weissagungen der Propheten erfüllt habe. Dem Einwurf des Sinagoga

„numquam fregit natura sua jura
ut virgo pariet et deus homo fiet“[2])

setzt er die Weissagung des Jesaias entgegen: *„Ecce virgo concipiet“* etc., — aus dem Prophetenspiele wohl bekannt —, und führt als weitere Beispiele der göttlichen Allmacht an, wie die dürre Rute des Aaron Blüten trug und der brennende Busch unversehrt blieb. Der zweite für Sinagoga nicht fassbare Punkt ist die Verwandlung des Leibes Christi in ein *weisz brot*. Hierfür wird das Manna als Vorbild angeführt. Wütend speit Sinagoga aus und fordert Erklärung der Dreieinigkeit Gottes. Wieder weiss der Rector aus dem alten Testament ein Beispiel anzuführen:

Abraham tres vidit et unum adoravit, —

so dass Sinagoga ganz erstaunt ausruft:

„Uff mein judischait das ist war!“

Aber noch giebt er sich nicht überwunden, sondern führt als letztes Hilfsmittel die alte Ueberlieferung ins Feld, dass die Ankunft des Messias noch in weiter Ferne liege. Auch das widerlegt der Rector, sodass sich Sinagoga endlich für geschlagen erklären muss. Dennoch will er sich dem verhassten Christenglauben nicht fügen:

Rischa nitzscha sore lysa o messias:
das dir unser bucher sein so kunt,
das clagen mein vetter zu aller stunt,
doch bringstu mich in deinen glawben nicht .....
ich wil mich liber brennen lan,
dan ich dir bey stan.
in her Abrahams gartten
wil ich meiner gesellen warten.

Also keine Spur von Unterwerfung bis zum Schlusse. Und dennoch stimmen unvermittelt zwei Engel jetzt einen Lobgesang an und preisen die Christenheit wegen ihres Sieges. Man muss also voraussetzen, dass auch hier wieder, wie in Nr. 6, eine stumme Scene eingeschoben war, in welcher die Niederlage des Sinagoga symbolisch angedeutet wurde, ähnlich der in dem eben betrachteten Donaueschinger Spiele (Nr. 7), nur dass hier die beiden singenden Engel das Verbinden der Augen und das Zerbrechen der Fahne vornehmen an Stelle der Ecclesia.

---

[1]) Ich schliesse mich im folgenden an die Beschreibung Mansholts a. a. O. pg. 81 fg. an.
[2]) Was die Synagoge auch im Erlauer Krippenspiele singt, cf. oben pg. 49.

Aus dem 16. Jh.:

9) Das Alsfelder Passionsspiel von 1501.

Froning pg. 567—859.

In diesem Spiele bildet die Disputation einen besonderen Teil von 783 Versen der nach Anweisung der Bühnenbemerkungen auch auf zwei verschiedene Tage dieses dreitägigen Dramas verteilt werden konnte, und zwar die erste Hälfte am Ende des 2. Tages im Anschluss an die Verurteilung Christi vor Pilatus und den Ausruf des Hohenpriesters: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!, die andere nach der Grablegung. — Wir stehen bei diesem Spiele schon ganz am Ausgang des Mittelalters, die Disputation dient zwar noch immer dazu, der Synagoge die Messianität Christi zu beweisen, mehr aber noch dazu, dem Judentume recht nette Grobheiten an den Kopf zu werfen, welche dieses natürlich nicht unerwidert lässt, sondern in verdoppelter Auflage zurückgiebt. So artet das Streitgespräch zu einem auf die Lachlust der Zuschauer berechneten Gezänk aus, das sich mit den gleichzeitigen Fastnachtsspielen nahe berührt. „Sinagoga“ ist auch hier wieder männlich.[1]) Zum Beginn (pg. 731) schlägt Ecclesia als Thema der Disputation Matth. III. vor und ermahnt die Juden zum Glauben an Christus. Sinagoga bittet aber ihre Glaubensgenossen, doch ja nach der *„alden ee“* zu leben. Sie sollten sich nicht an das Gewäsch der *„zarge“* (alte Schachtel) kehren:

„Were ich by er, ich sluge sie uff die kappen!“

Ecclesia dient darauf mit gleich kräftigen Schimpfwörtern, giebt sich aber wirklich anerkennenswerte Mühe, den Juden den Standpunkt klar zu machen. Sie beruft sich der Reihe nach auf die Weissagungen, die uns aus dem Prophetenspiele wohl bekannt sind (Moses, Jeremias, Jesaias, Daniel, Ezechiel, Abeküg, Malachias, Jonas, David, Salomo, Simeon, — auch die Sibylle Vers 5232 fg.), nur dass hier nicht die Propheten selbst auftreten, sondern Ecclesia deren Worte halb deutsch halb lateinisch in Reimen vorträgt. Aber alle Prophezeiungen, die ausserdem weitläufig begründet werden, verfehlen des Eindrucks auf den halsstarrigen Gegner, der um *die alde geuckelern nicht eyn floch engeben* will. Er zieht es vor:

By dissen Judden wel ich bestan
als eyn hane, dem der zagel ist ussgezahen! (Vers 4837.)

Nachdem Ecclesia vergeblich ihre Beredsamkeit erschöpft hat, erfasst sie ein mächtiger Zorn:

die worheyt wel ich uch sagen:
und solde ich darumb zu tode werden geslagen!
du honest den heilgen geyst! (Vers 5112 fg.)

Aber auch die noch folgende Erklärung der Trinität ruft nur den Spott des Gegners heraus. Da reisst der Ecclesia die Geduld:

du salt nit lenger hangen
an dem unglauben:
vorblynden mustu und vortauben!

Hier macht die Handschrift eine Pause. Dieselbe muss wieder, wie in den drei zuletzt betrachteten Spielen, ausgefüllt gewesen sein durch einen Angriff auf das Judentum. Dass die Ecclesia das angedrohte *„vorblynden und vortauben“* jetzt gleich vollzog, erscheint mir unwahrscheinlich, weil sie später noch einmal droht, sie müsse die *„bossen Judden blenden“* (V. 5237), vermutlich beschränkte sie sich zunächst darauf, die Fahne und Tafeln des Sinagoga zu zerbrechen. Darnach heisst es: *Ecclesia subjungit vel capellanus stans cum thuribulo.* Also an Stelle der lobpreisenden Engel hier ein Priester. Dieser „Capellanus“ also schilt herzhaft auf

---

[1]) Vers 4675 *„werestu der glich myn“*. cf. auch Vers 4605.

den harten Sinn der Juden und droht ihnen, wenn sie der Teufel erst *„yn das helsche lant“* geführt haben würde, dann würden sie schon zum Glauben kommen. Aber der Sinagoga ist noch nicht zum Schweigen gebracht:

Ir Judden alle, was thut er hiezu?
die stet alsso harte fro:
sie wenet uns uberwonden han!
neyn, summer myn Juddenzan!

Nochmals gebietet er der Ecclesia, mit ihrem *klaffen* ein Ende zu machen. Jene sieht ein, dass alle Worte umsonst sind und ruft (Vers 5236 fg.):

des muss ich dijt ding enden
und uch bossen Judden blenden,
das er und alle uwer kynt
sijt myt sehenden augen blynt,
und senden uch auch nu zu stund
alle yn der dieffen hellen grunt ....

An dieser Stelle also mag die Ecclesia dem Sinagoga auch noch die Augen verbunden haben. Mit dem Transport zur Hölle dagegen scheint es noch gute Wege zu haben, denn Sinagoga ruft aus:

in dynen glauben woln mer nit kommen!

und schlägt seinen Glaubensgenossen einen Tanz um das Kalb vor, der denn sogleich ausgeführt wird unter dem Gesange *„krudes keudes“*. Damit hat die Disputation ein Ende. Ecclesia tritt in anderen Scenen nicht mehr auf, Sinagoga dagegen als Anführer der Juden ist von Anfang an bis zum Schluss des Spieles in zahlreichen Scenen thätig. Schon am ersten Spieltage stört er durch seinen Judengesang die Wunderthaten Jesu, so die Heilung des Blindgeborenen (V. 1555 u. 1624), die Heilung des kananäischen Weibes (1714 fg.), die Predigt Jesu (1952), die Heilung des Sohnes des Königischen (2118), die Auferweckung des Lazarus (2234, 2271, 2333). Er disputiert mit Christus in der Judenschule, indem er die Worte der Vulgata in kräftige deutsche Reime umsetzt (1729—1769), hält öfters mit den Juden Beratung ab, wie man den gefährlichen Feind der „alten ee“ unschädlich machen könne, liest aus dem Talmud vor (2333—2401), und ist natürlich bei allen Leidensscenen Christi mit besonderem Behagen zugegen. Er erhebt die Anklage vor Kaiphas, er ist der Wortführer bei dem „Kreuzige, kreuzige ihn!“ er umsteht mit seinem Gefolge singend und höhnend den gebundenen Erlöser (5328), er umtanzt singend und lästernd das Kreuz auf Golgatha (5790 fg. u. 6352) und ist am ängstlichsten dafür besorgt, dass die Auferstehung Christi nicht bekannt werde (7455), kurz der ganze Hass der Juden und gegen die Juden findet in ihm seine Verkörperung.

Dies sind die mir bekannt gewordenen geistlichen Schauspiele mit den Personifikationen der Kirche und Synagoge. Der Vollständigkeit halber füge ich hier noch ein südfranzösisches Gedicht, wohl des 15. Jh.'s, an, das zwar nicht direkt in ein geistliches Schauspiel gehört, wohl aber eine recht anschauliche Wiedergabe einer solchen Disputation enthält und uns wegen der eingehenden Schilderung des Aufzuges von Kirche und Synagoge noch im nächsten Kapitel beschäftigen wird. Dieses Gedicht, herausgegeben von Jubinal[1]) nach Ms. 7218 der Pariser Nationalbibliothek, führt den Titel:

10) **De la desputoison de la Sinagogue et de Sainte Église.** Der Dichter erzählt, dass er den Kampf der beiden Gegnerinnen im Traume erschaut habe. Nachdem er beide bis in alle Einzelheiten genau beschrieben hat, lässt er den Streit beginnen. Die Synagoge ruft der Ecclesia zu:

---

[1]) a. a. O. II, 404 fg., teilweise abgedr. in den Vitraux de Bourges I pg. 8.

Garce, entent ma parole;
Tu me dois obéir, tu issis de m'escole.

Aber Ecclesia bleibt ihr die Antwort nicht schuldig. Hageldicht fliegen die Grobheiten hin und her, das ganze Schimpfwortregister unserer höflichen Nachbarn jenseits des Rheines wird uns vorgeführt. Obwohl der Synagoge der Gott der Ecclesia „keinen Topf heissen Wassers wert" ist, sucht diese doch, wie in vielen der bisher betrachteten Spiele, die Messianität Christi ausführlich zu begründen. Wieder stützt sie sich hierbei auf die Weissagungen des Jesaias, David, Jeremias, wieder prallen ihre Ermahnungen und Darlegungen wirkungslos ab an der Hartnäckigkeit der Synagoge. Auch einzelne Züge, die wir im Alsfelder Spiele fanden, finden sich ebenso hier, z. B. die Androhung des Sturzes in die Hölle.

Fole vieille mauvèse et dolente chétive,
Sarrasin ne paien, ne juyf ne juyve,
Ne puéent estre sauf par nule rien qui vive,
Ainz charront en enfer où il n'a fons ne rive.

Zuletzt wird ihr nochmals versichert, der Messias sei wirklich schon erschienen, und ehe noch die Synagoge ein Wort erwidert, erwacht der Dichter.

Endlich muss hier noch eines Fastnachtsspieles Erwähnung geschehen, das zwar eine Ausartung der Disputatio enthält, wie sie dem Charakter der Fastnachtsspiele entspricht, aber doch soviel wertvolle Züge aus älterer Zeit bewahrt hat, dass man es hier füglich den geistlichen Schauspielen anreihen darf. Das Gezänk und die vielen komischen Züge der Disputatio, die auch in den bisher betrachteten Spielen hervortraten, mussten natürlich dies Thema geeignet erscheinen lassen, als Fastnachtsspiel in die Stube des Bürgers einzuziehen und losgelöst von dem kirchlichen Zusammenhang die Lachlust des schadenfrohen Volkes zu kitzeln, wie wir es hier sehen:

11) **Ein Vastnachtsspil, die Alt und Neu Ee, die Sinagog, von Ueberwindung der Juden in ir Talmut.**

Albert Keller, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jh., Bd. 28 der Bibliot. des litterar. Vereins zu Stuttgart, I, 1.

Es ist gedichtet vom „balbirer" Hans Folz zu Nürnberg, dem bekannten Fastnachtsspieldichter des 15. Jh.'s. Aus dem Prolog ersehen wir, dass das Spiel in den Bürgerhäusern von einer herumziehenden Truppe aufgeführt wird: Die Synagoge ist wieder begleitet von einer Schaar Juden, die Eingangs einen Klagegesang erheben und erklären, sie seien es müde, dass ihre *Sinagog so gar veracht* sei, *die got vor cristenlicher zeit — hoch hat gewirdigt und gefreit.* Darum wollen sie die Alte nun der Kirche gegenüberstellen, damit sie die Wahrheit des jüdischen Glaubens beweise. „Die Kirch" beginnt zu fragen, wer sie sei und was sie wolle.

Synagoge: *Ich haiss und bin die sinagog*
Gen Jerusalem was mein frag,
Ein pock zu opfern für mein sund .....

Die Kirche zeigt ihr die Wertlosigkeit des Opfers dar, aber die Synagoge fährt auf:

Ach junge kleffische bei den weiben,
Sag, was darfst du also umbtreiben
Mich alte lang erfaren in jaren?

Ich habe alle Propheten, Patriarchen und Könige geboren und erzogen, wer bist du denn:

Eccl.: *Ich bin die cristenlich samnung,*
Ein diern demutig, frei und jung, ...
Bin kumen in des konigs palast,
Des du auch wirst sein ein gast.

Daraufhin erklärt sich die Synagoge bereit, ihr Rede und Antwort zu stehen. Und zwar führt nun ein Rabbi den Kampf für die Synagoge weiter, ein „Doctor" für

die Kirche. „Zwei Jung“ halten dem Rabbi „das Puch darzu“, nämlich den Talmut, dessen Inhalt vom „Doctor“ in jeder Weise angegriffen und lächerlich gemacht wird, während der Rabbi ihn ungeschickt verteidigt. Natürlich spielt die Brandmarkung des jüdischen Hasses gegen die Christen die Hauptrolle. Daneben werden allerlei phantastische Fragen verhandelt, das Verhältnis Adams zu Lili, die Abstammung der Juden vom Schwein, ihre Bruderschaft mit dem Teufel u. s. w. „Der Doctor“ citiert auch eine Reihe Prophetenstellen über den Unglauben der Juden, und erreicht schliesslich doch, dass einer der Begleiter der Synagoge in seinem Glauben schwankend wird, und als „der fallend jud“ in die Disputation eingreift. Er sagt sich vom Judentum los und will Christ werden. Der Rabbi giebt ihm dafür seinen Fluch, der „Doctor“ ermahnt ihn zum Erfassen des rechten Glaubens. Damit ist der Zweck der Disputation erreicht, die Synagoge empfiehlt sich und vertröstet aufs nächste Jahr, wo dann die Reihe des Fragens an ihr sei. Dies stellt auch der Dichter im Schlusswort in Aussicht.

III.

Gegenüber der Mannigfaltigkeit des Auftretens von Kirche und Synagoge im geistlichen Schauspiele, wie sie schon aus diesen wenigen erhaltenen Spielen zu erkennen ist, hält es schwer, eine klare Entwicklungsreihe aufzustellen. Denn schon das älteste Denkmal, das Tegernseer Antichristspiel aus dem 12. Jh., lässt wenig Zusammenhang mehr mit der Altercatio erkennen, welche als bestes Erklärungsmittel der eigentümlichen Gruppe auf jenen drei karolingischen Elfenbeinen befunden wurde. Dass die Synagoge mit dem Könige von Jerusalem zieht, dass sie im Osten der Bühne, wo der Tempel Jerusalems steht, Platz nimmt, wie auf jenen Elfenbeinen vor der Andeutung der Stadt Jerusalem, das hat wohl in den politisch-allegorischen Beziehungen des Stückes seinen Grund. Dass sie mit dem Auftreten des Antichrists verflochten ist, entspricht der im Mittelalter allgemein verbreiteten Entkrist-Legende. Dagegen kann man in den kriegerisch-feindseligen Gesängen, mit welchen sich Gentilitas, Synagoga und Ecclesia einführen und die sie während der Vorstellung wiederholen, eine Erinnerung an das ursprüngliche Streitgespräch erblicken. Auch spricht der Umstand, dass Ecclesia während der Hinrichtung der Synagoge teilnehmende Worte singt, dafür, dass man in jener Zeit gewohnt war, diese beiden Personen auf der Bühne in Wechselbeziehung zu einander gesetzt zu sehen. Zum Unglück ist das einzige erhaltene Denkmal aus dem 13. Jh. (Nr. 2) nichts als eine unverstandene Wiederholung des Tegernseeer Spieles. Die beiden Spiele aus dem 14. Jh. aber (die Frankfurter Dirigierrolle von 1350 [Nr. 3] und das Maestrichter [Nr. 4]) sind Fragmente und vermögen nur das eine sicher zu beweisen, dass in damaliger Zeit das Streitgespräch aufs Engste mit dem Prophetenspiele verknüpft war, denn in Frankfurt nimmt Augustinus zum Schluss desselben die durch Ecclesias Predigt bekehrten Juden in die christliche Kirche auf, in Maestricht aber hat Ecclesia einfach seine Rolle übernommen und ruft die Propheten zum Zeugnisse auf. Nimmt man dazu noch das französische Spiel Nr. 5, in welchem Ecclesia dasselbe Amt bekleidet, die Alsfelder Disputation (Nr. 9), welcher genau die Prophetenstellen des Sermo zu Grunde gelegt sind, und das Gedicht der *Desputoison* (Nr. 10), welche sich ebenfalls eng an den Gedankengang des Sermo anschliesst, so zeigt es sich ganz klar, dass jahrhundertelang Prophetenspiel und Altercatio in engster Verschlingung nebeneinander hergingen. Dass es aber falsch wäre, die Altercatio etwa als einen kurzen Auszug aus dem Prophetenspiele mit vereinfachten Rollen zu betrachten, geht sowohl aus der Frankfurter Dirigierrolle hervor, welche erst das vollständige Prophetenspiel unter Leitung des Augustinus, dann aber auch noch die Disputatio als selbständigen Teil enthält, — als auch aus dem französischen Spiel Nr. 6 und aus der Donaueschinger und Künzelsauer Disputation (Nr. 7 und 8), welche nichts mit dem Prophetenspiele gemeinsam haben.

Die Gründe für die verschiedenartige Ausbildung des Streitgespräches in den

verschiedenen Ländern sind ja bereits erörtert worden. Dass man im 15. Jh. neue Disputationen dichtete, um den Juden noch besser zu Leibe rücken zu können, als es die althergebrachten gestatteten, ist erklärlich, die Einschiebung derartiger weltlicher Fassungen in das geistliche Schauspiel ist aber ein Beweis dafür, dass man an dieser Stelle ein Zwischenspiel dieses Inhalts gewohnt war. Ein Beweis gegen die gemeinsame Abstammung von einer ursprünglich streng kirchlich gehaltenen Aufführung ist dies keineswegs. Hoffentlich werden uns im Laufe der Zeit neue Funde die früheren Entwicklungsstufen aufklären. Bis dahin möchte ich einige Beobachtungen beifügen, die mir den Zusammenhang auch der späteren Fassungen mit der von mir vermuteten Urquelle wahrscheinlich machen:

In der Altercatio ruft die Ecclesia, als sie die Synagoge aus dem alten Gesetz zu widerlegen beginnt: *Habeo tabulas, recito testamentum, quod scriba quondam tuus vates scripsit et Aaron signavit.* Und auf die Frage der Synagoge, wo denn der *dictator voluminis* darin etwas von ihrer Knechtschaft geschrieben habe, erwidert die Ecclesia: „Lies was da geschrieben steht!“ In dem französischen Passionsspiel Nr. 6 erhebt die Ecclesia das Buch und ruft der Gegnerin zu:

Oserois -tu ceci desdire?

Die Synagoge aber erwidert: *Je ne saroye ce livre lire.* Und zum Schluss befiehlt ihr die Ecclesia: Rufe einen Kleriker, der dir diese Lektion vorlese! In Künzelsau erklärt sich der Rector processionis bereit, den Juden aus ihrem Buche Christi Geburt zu beweisen, und der besiegte Sinagoga bedauert zum Schluss:

das dir unser bucher sein so kunt,
das clagen mein vetter zu aller stunt.

Im Alsfelder Passionsspiel hat wiederum die Ecclesia „das Buch“ vor sich und widerlegt daraus den Gegner, denn dieser ruft ärgerlich zum Schluss:

sie wirffet eyn blat her, das ander hen! (V. 5261.)

Selbst noch in dem Fastnachtsspiele (Nr. 11) ist „das puch“ die Grundlage der Disputation.

Auch die Auffassung der Synagoge als Königin in Nr. 3, 6, 7, 10 mag ihren Ursprung in der Altercatio haben, wo so viel von der ehemaligen Weltmacht des Judentums die Rede ist. Wenigstens ist es auffallend, dass die herabfallende Krone erst seit der Zeit der Kreuzzüge ein Attribut der Synagoge wird, während doch durch die Worte der Klagelieder in der Karfreitagsliturgie: „Die Krone unseres Hauptes ist abgefallen! Darum ist auch unser Herz betrübt und unsere Augen sind finster geworden“ längst die Veranlassung dazu gegeben war. Dass die fallende Krone in der That diesen Worten in vielen Fällen ihre Darstellung verdankt, beweist die Miniatur auf fol. 94a des erwähnten Mettener Codex in München, welche bei einer Darstellung der Transsubstantiation das Brustbild der Synagoge von diesem Spruche umrahmt zeigt. Und Albertus Magnus, der grosse Kirchenlehrer Regensburgs, sagt ausdrücklich in der berühmten Stelle über die Bilder der Kirche und Synagoge, die mehrmals fälschlich seinem Schüler Thomas v. Aquino zugeschrieben worden ist,[1]) dass die Synagoge mit verbundenen Augen und herabfallender Krone dargestellt werde zur Versinnbildlichung der genannten Worte Klagelieder V, 16 u. 17. Wenn also die Denkmäler vor der Mitte des 12. Jh.'s das Bild der Synagoge ohne Krone zeigen, so lässt dies vermuten, dass erst die Verbreitung der Altercatio mit ihrer Auffassung der Synagoge als gestürzter Königin den Worten der Klagelieder die Kraft verlieh, in der bildenden Kunst Ausdruck zu erlangen. Jedenfalls ist dieser Umstand ein Beweis für die oben geäusserte Ansicht, dass erst die Zeit der Judenverfolgungen die auf

---

[1]) Leydener Ausgabe Bd. XII, pg. 397. cf. auch Sighart: Albertus Magnus, sein Leben u. seine Wissensch., Regensburg 1857, pg. 193. Die ganze Stelle wird weiter unten gegeben.

das Judentum bezüglichen liturgischen Stellen und Gedanken der Kirchenväter für die bildende Kunst lebendig machte. Ob auch das königliche Attribut der Fahne in der Hand der Synagoge der Altercatio Pseudo-Augustins seine Entstehung verdankt, wage ich nicht zu entscheiden. Wohl aber glaube ich, dass die vom 12. Jh. an häufige Verwandlung dieser Fahne, die auf den Denkmälern des frühen Mittelalters der der Ecclesia noch ganz gleich ist, in eine Lanze, dass ferner die Zerbrechung derselben im Arm der Synagoge von der gleichen Zeit an das Werk des Streitgespräches auf der Bühne ist. Im Donaueschinger Spiel heisst es ausdrücklich, dass die Ecclesia das Banner der Gegnerin zerbricht, in Nr. 6, 8 und 9 ist dies aus dem Zusammenhange zu entnehmen.

Endlich spricht für einen gemeinsamen Ursprung aller dieser Streitgespräche die Gemeinsamkeit ihres Zieles: Widerlegung des jüdischen Unglaubens auf Grund alttestamentlicher Stellen.

Zehntes Kapitel.

Die Bühnenrollen von Kirche und Synagoge im Einzelnen.

In der Heimat des Bühnenkampfes von Kirche und Synagoge, in Frankreich und den niederrheinischen Landen, fanden wir schon auf den ältesten Denkmälern ihre Personifikationen so ausgerüstet, wie es sich am besten aus der pseudo-augustinischen Altercatio erklären liess. Als man also dort zur dramatischen Aufführung und reicheren scenischen Ausstattung des Streitgespräches schritt, konnte man einfach diese Art der Darstellung zu Grunde legen. Anders lag die Sache, als sich der Bühnenkampf von dort weiter verbreitete: die Grundlage der alten Altercatio war teilweise verwischt und überglättet, und um weiteren Kreisen verständlich zu sein that man gut daran, die beiden Personifikationen so deutlich als möglich zu charakterisieren. Man knüpfte dabei wohl am besten an etwaige schon vorhandene bildliche Darstellungen, welche von andersher kopiert oder durch liturgische und hymnologische Stellen angeregt waren, an. Dies erklärt uns einerseits, warum aus späterer Zeit keine Darstellungen in der Art jener 3 vielbesprochenen Elfenbeine mehr aufzufinden sind, andererseits das Eindringen liturgischer Vorstellungen in den Bühnenkampf der Kirche und Synagoge. Bezüglich der herabfallenden Krone der Synagoge lässt sich keine Entscheidung treffen, weil sie sowohl in der Karfreitagsliturgie als in der Altercatio ihren Ursprung haben kann. Wohl aber lässt sich das Moment des Augenverbindens unschwer auf die Liturgie zurückführen. Wenigstens ist in der Altercatio kein Hinweis darauf enthalten, dass die Ecclesia zum Zeichen des Sieges der Synagoge die Augen verbunden habe, wie das in Donaueschingen, Alsfeld, Künzelsau etc. geschieht. Dagegen fanden wir schon auf Denkmälern des 11. Jh.'s hin und wieder die Synagoge mit verhüllten Augen. Noch ist es keine eigene Binde, die dort ihre Augen verhüllt, diesen Gegenstand mag erst das Schauspiel dafür angewandt haben, aber das über die Augen gezogene Kopftuch versinnbildlicht die Worte der Klagelieder „Unsere Augen sind finster geworden".[1]) Natürlich nahm man für die Ecclesia das am leichtesten verständliche Attribut, den Kelch. Die *Desputoison* (No. 10) sagt:

---

[1]) cf. oben pg. 80. Für das Verbinden der Augen lassen sich auch andere Bibelstellen heranziehen: 2 Kor. 3, 13—16; Jesaias 6, 10; 2 Mose 34, 33—35. Worte der Liturgie verdienen aber vor beliebig herausgesuchten Bibelstellen stets den Vorzug.

Que fesoit Sainte Yglise, seignor, or escoutez.
.I. chalice tenoit, de ce point ne doutez,
Où li sans Jhésucrist vermaus ert degoutez
Du costé où li glaive li fu mis et boutez —

und in dem französischen Spiele (No. 6) sagt die Ecclesia ausdrücklich:

..... tout respandu
Fut son sang, et pour ce voir
Yci suy pour le recevoir. (Jubinal II pg. 260.)

Es ist also der liturgische Gedanke der Kirche als Bewahrerin des Sakramentes, es ist der Messgedanke, der die Ecclesia auch im geistlichen Schauspiele unter das Kreuz Christi führt, der überhaupt dem Streitgespräche einen Platz in den Passionsspielen verschafft, (neben dem allgemeinen Gedanken, den Triumph des Judentums am Karfreitag durch dessen Niederlage wieder auszugleichen). Und wir haben gar keinen Grund daran zu zweifeln, dass die Ecclesia thatsächlich auf der Bühne das Blut Christi im Kelche aufgefangen habe, wie sie in den obigen Worten des französischen Spieles als Zweck ihres Auftretens angiebt, denn aus den Bühnenbemerkungen der Spiele wissen wir, dass der Gekreuzigte eine blutgefüllte Schweinsblase unter dem Trikot trug, welche durch den Lanzenstich des Longinus geöffnet wurde und ihren Inhalt auf ihn ergoss. Durch das herabfliessende Blut erhielt jener, der Legende nach, sein Augenlicht zurück, weshalb er denn auf gleichzeitigen Bildern häufig dargestellt wird, wie er mit der einen Hand die Lanze in Christi Seite bohrt, mit der andern auf seine Augen weist.[1]) Das Auffangen des Blutes durch Ecclesia musste sich also unmittelbar an den Lanzenstich anschliessen, und aus diesem Grunde folgt sowohl in dem französischen Spiele (No. 6), wie in dem ihm verwandten Donaueschinger Spiel das Streitgespräch der Kirche und Synagoge dieser Scene.

Es muss vorläufig genügen, an diesen Beispielen den Einfluss der Liturgie auf die Ausgestaltung der Altercatio aufgezeigt zu haben, die Untersuchung aller einzelnen Bühnen-Attribute der Kirche und Synagoge auf ihren Ursprung hin würde zu weit führen. Bei Würdigung des wechselseitigen Einflusses von Liturgie und Schauspiel auf die bildende Kunst werden sich weiter unten von selbst einige Nachträge hierzu ergeben. Hier sei nur noch auf eine höchst interessante Entwicklungsstufe des Streitgespräches aufmerksam gemacht, welche zwar nur noch in zweien der erhaltenen Spiele ihre Spuren hinterlassen hat, welche aber nach den Denkmälern der bildenden Kunst zu urteilen im 12. und 13. Jh. in Frankreich, Deutschland und Italien sehr verbreitet gewesen sein muss. Ich füge sie hier an, weil ich die Eigentümlichkeit dieser Behandlung des Themas nur auf irgend eine liturgische Quelle zurückführen zu dürfen glaube, wenn ich auch leider nicht im stande bin, dieselbe bestimmt zu bezeichnen. Es ist dies

---

[1]) Ein oberdeutsches Kreuzigungsbild von 1532 im Stuttgarter Museum (No. 508) geht so genau auf die Einzelheiten der gleichzeitigen Passionsspiele ein, dass es sogar die Lanze für den blinden Longinus durch einen andern Mann nach der Seite Christi richten lässt, damit dieser nur zuzustossen braucht, gerade wie z. B. in Alsfeld (V. 6373 fg.). Hier wird der blinde Longinus durch einen *Servus* herangeleitet und sagt zu ihm:

secze mer das spere glich
und neyge em das sper zu synem herczen.

Der Knecht thut das und spricht:

Nu stich, herre! iss ist zyt:
Das spere gar eben anlyt!
Et sic Longinus perforat latus Jhesu. Deinde mittit manus ultra oculos etc.

Aehnlich im Frankfurter Passionsspiel u. v. a. Soeben finde ich auf einem Kreuzigungsbilde des Bernaert van Orley, abgebildet unter No. 96 des Auktions-Katalogs über die Galerie Clavé-Bouhaben von Heberle-Köln, dieselbe wörtliche Wiedergabe des Schauspieles.

II.

Das Eingreifen der Engel in das Streitgespräch der Kirche und Synagoge.

Während nämlich in der *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* die Ecclesia ohne fremde Beihilfe die Synagoge unterwirft, während sie ferner in dem Donaueschinger und Alsfelder Spiele eigenhändig der Feindin die Augen verbindet und das Banner zerbricht, vollziehen diesen symbolischen Akt der Unterwerfung in zweien unserer Spiele himmlische Boten: In dem französischen Spiele No. 6 erscheint am Schluss des Kampfes ein Engel und singt *„Hostis Herodes"* und unmittelbar daran schliesst sich das Urteil an: „Die Synagoge hat die Disputation verloren, Ecclesia hat das Feld gewonnen." Wer dieses Urteil spricht, ist aus dem Text bei Jubinal (II, 261) nicht zu ersehen, ich vermutete oben (pg. 73) der Engel, denn es schliesst:

Crestiens, Dieu veult que faciez
Ce que Saincte Eglise dira.

Die *Saincte Eglise* ruft aber darauf der Synagoge zu, sie habe ja *„malvaise veue"*. Also ist anzunehmen, dass der Engel sich nicht auf Absingung des Liedes beschränkte, dessen Inhalt wir leider nicht wissen, sondern dass er auch die Niederlage der Synagoge andeutete, indem er ihr die Augen verband. Dies wird auch durch die Worte der letzteren bestätigt:

Le chant que j'ay oy chanter
A toute aveuglée ma face.

Vermutlich zerbrach ihr der Engel auch die Gesetzestafeln, da es ebenda heisst:

Diex a leurs escrips deffaciez.

Auf dieselbe Weise wurde vermutlich die Niederlage des Sinagoga in dem Künzelsauer Fronleichnamsspiele dargestellt: Obgleich sich Sinagoga bis zum Schlusse weigert zum Christentume überzutreten, stimmen zwei Engel einen Lobgesang an, in welchem sie die Christenheit zu ihrem Siege beglückwünschen. (cf. oben pg. 75 unten.) Auch hier muss also die Episode eingeschoben gewesen sein, welche die Worte der Engel rechtfertigt, eben die symbolische Niederlage durch Verbinden der Augen und Zerbrechen der Fahne oder Tafeln. Wenn die Bühnenbemerkungen dies nicht ausdrücklich erwähnen, so erklärt sich das daraus, dass eben diese Episode jedem Mitspieler wohlbekannt war. Die Denkmäler der Kunst füllen aber diese Lücke der gerade hier leider so wortkargen Mysterien reichlich aus: An der Front der Cluniazenserkirche zu St. Gilles (Departement Gard, zwischen Nîmes und Aigues-Mortes gelegen), zieht sich ein figurenreicher Fries entlang, in welchem uns die französische Plastik des 12. Jh's.[1]) ein kostbares Denkmal hinterlassen. Neben anderen biblischen Darstellungen treten uns darin eine Reihe von Scenen eines Passionsspieles entgegen. In dem Tympanon des rechten Portales ist eine (leider verstümmelte) Kreuzigung zu sehen: Rechts vom Kreuze wird die Synagoge durch einen Engel zu Boden gestürzt, gegenüber eilen zwei Männer, mit langen Bärten und Schwertern, zur Ecclesia und bekennen sich zu ihrer Fahne. Wie im Tegernseer Antichristspiele nach dem Sturze des falschen Messias alle jubelnd der Ecclesia wieder zufallen, wie in der Frankfurter Dirigierrolle die Juden am Schluss des Streites die Synagoge verlassen, den Worten der Ecclesia Gehör schenken und sich bei Augustinus zur Aufnahme in die Kirche melden, so scheint auch hier der Streit geendigt zu haben. Nur hat ihn hier der Engel durch sein Eingreifen entschieden, und erschüttert eilen die Anhänger der Synagoge zur Ecclesia, um sich taufen zu lassen. Wie zur Bestätigung der Ansicht, dass hier nur im geistlichen Schauspiel der Schlüssel der Erklärung zu finden ist, zeigen die Scenen des darunter befindlichen Thürsturzes eine unwiderlegliche

---

[1]) Die Kirche wurde ab 1116 erbaut. Phot. Mieusement 14763. cf. Bullet. monumental 1848 pg. 157 fg., wieder abgedr. bei Crosnier, Iconogr. chrét. pg. 157 fg.

Spur dramatischer Einwirkung: Neben dem Gang der Frauen zum Grabe die in den Osterspielen so beliebte „Krämerscene"! Eben misst der Salbenhändler auf der Wage den drei heiligen Frauen die Spezereien zu, während hinter ihm drei männliche Gestalten auftauchen. Dem mit dem Schauspiel des Mittelalters Vertrauten sind sie wohlbekannt: Es sind die Knechte des Krämers, die mit der zunehmenden Verweltlichung des geistlichen Schauspiels eine immer breitere Rolle in den Osterfeiern erhalten und unter den bezeichnenden Namen Rubein, Pusterbalgk und Lasterbalgk z. B. in dem Innsbrucker Auferstehungsspiel [1]) ihre unflätigen Possen reissen. Für das 12. Jh. ist ihr Auftreten an einem französischen Denkmale durchaus nicht zu früh, denn in Frankreich trat die Verweltlichung des Mysterienspieles noch früher ein als in Deutschland, das Adamsspiel des 12. Jh.'s wurde auch schon ausserhalb der Kirche gespielt, und in der Osterfeier aus Tours, die ebenfalls noch dem 12. Jh. angehört, [2]) verhandeln auch bereits zwei Salbenkrämer, der Meister und sein Knecht wie es scheint, mit den heiligen Frauen. Ebenso findet sich in dem ältesten deutschen Osterspiel, dem von Muri, aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jh.'s, [3]) die Krämerscene, und zwar bereits recht weltlich angehaucht, wenn hier auch der Krämer ohne Gesellen erscheint. Selbst wenn die Gestalten neben dem Krämer in St. Gilles anders zu erklären wären, die Scene als solche bleibt bestehen und findet ihre Deutung nur in den dramatischen Osterfeiern.

Zum Vergleich diene ein nicht viel späteres deutsches Denkmal, die Altartafel aus der Wiesenkirche zu Soest im Berliner Museum, die dem 13. Jh. angehört. [4]) Der dramatische Charakter der hier dargestellten Scenen fiel schon Quast auf, ohne dass er die Konsequenzen zu ziehen wagte. In der That zeigt uns das Ganze die drei wichtigsten Scenen aus einem Passionsspiele: Links das Verhör vor Kaiphas, in der Mitte die Kreuzigung, rechts der Gang der Frauen zum Grabe. Ohne auf die Einzelheiten zu weit eingehen zu wollen sei nur verwiesen auf die Coulissenarchitektur der Verhörsscene, auf die Juden mit ihren Spitzhüten, vor allem auch bei dem Gang zum Grabe auf den Engel, der alter Vorschrift gemäss noch auf dem Altare sitzt, während man das Grab bereits durch eine bemalte Coulisse ersetzt hat. (In derselben das besonders hervorgehobene Schweisstuch!) Dass die ganze Aufführung noch in den Händen der Geistlichkeit lag und noch ganz in der Kirche gespielt wurde, beweist ausser dem Altare hier auch noch das Rauchfass in der Hand einer der Frauen. Die 8 Gestalten der Propheten in den Zwickeln bezeichnen wieder den wohlbekannten Rahmen. — Was nun im besonderen unsere beiden Personen betrifft, so ist für die Darstellung derselben dieses Tafelbild von unschätzbarem Werte. Die Ecclesia wird durch einen Himmelsboten zum Kreuze herangeleitet, um daselbst das Blut aus Christi Seitenwunde aufzufangen, die Synagoge aber wird durch einen zweiten Engel mit dem Stabe hinweg gestossen. Diese beiden Scenen aber spielen sich ab auf besonderen breiten, als Pfeiler dekorierten, Gerüsten, die sich hinter der Gruppe der Anhänger Christi einerseits, hinter der der spottenden Juden und Kriegsknechte andererseits erheben. Dass die beiden Königinnen von dort aus ihren Streit miteinander ausgefochten haben ist sehr glaubhaft: so waren sie dem gleichen Niveau mit den andern Spielern entrückt, und das Volk wusste gleich, dass diese Frauen etwas Besonderes, dass sie Allegorien und nicht zu verwechseln seien mit den historischen Personen unten zu Seiten des Kreuzes. Woher aber die himmlischen Boten kamen, die so energisch den Streit zur Ent-

---

[1]) Mone, altt. Schausp. pg. 123 fg. — aus dem Anfang des 14. Jh's.

[2]) Zuerst von Luzarche, neuerdings richtiger von Milchsack a. a. O. pg. 97 fg. hrsgb.

[3]) Zuerst von Bartsch, Germania VIII, 273—297, neuerdings von Froning a. a. O. pg. 225 fg. hrsgb.

[4]) Leicht zugängliche Abb.: Janitschek, deut. Malerei tf. zu pg. 162. — In Quast u. Ottes Zeitschr. f. christl. Archaeologie 1858. 2. pg. 283, bezw. pg. 289 tf. 15. — ausführl. bespr. u. abb. in Heeremann de Zydwyck, die älteste Tafelmalerei Westfalens.

scheidung brachten, ist leicht zu ersehen. Oben über dem Kreuze ist die Schaar der singenden Engel im Himmel dargestellt. Wir wissen, dass die einzelnen Stockwerke der Bühne durch Leitern verbunden waren, so dass ein Verkehr zwischen ihnen leicht möglich war. (Die Frage betreffs Dreiteilung der m.-a. Mysterienbühne bedarf wohl noch mancher Klärung. Liesse sich nicht aus den Kunstwerken der Zeit mancher Aufschluss gewinnen, den uns die litterarischen Denkmäler versagen?) —

Nicht überall waren solche Gerüste zur Aufführung des Streitgespräches in Gebrauch. Auf dem Fragment eines Kanzelschmuckes im Dome zu Parma, der dem Benedetto Antelami (12. Jh.) zugeschrieben wird, erscheinen Ecclesia und Synagoge auf demselben Boden, mit den anderen bei der Kreuzigung beteiligten Personen, nur die Engel, von denen der eine wieder die Ecclesia herangeleitet, der andere der sich heftig sträubenden Synagoge die Krone herabzureissen scheint, befinden sich in einer schwebenden Lage über ihnen.[1]) Auf den Kanzeln der Pisani aber finden wir wieder dasselbe Verhältnis, wie auf der Soester Tafel: Die älteste derselben im Baptisterium zu Pisa, vom Vater Niccolo Pisano allein gefertigt, die zweite und dritte im Dome zu Siena und in S. Andrea zu Pistoja, teils von Vater und Sohn zusammen, teils von Giovanni Pisano allein geschaffen.[2]) Wie eine Geistererscheinung zieht auf allen dreien bei der Kreuzigungsscene das Paar der Streiterinnen in Begleitung der Engel im Hintergrunde über die Bühne. Sie sind bedeutend kleiner gebildet als die Figuren des Vordergrundes, aber sie sind erfüllt vom lebhaften Pulsschlag des Dramas wie jene. Mit grosser Energie ist auch der Altersunterschied zwischen beiden auf allen 3 Denkmälern zum Ausdruck gelangt, am ergreifendsten auf der Pisaner Battistero-Kanzel, wo der gläubige, vertrauensvolle Blick der von antiker Schönheit verklärten Ecclesia mit dem gramvoll verzweifelnden der verstossenen Greisin wirkungsvoll kontrastiert.[3]) Den dramatischen Zusammenhang beweisen auch die Gestalten des Aaron und der Sibyllen an der Kanzel zu Pistoja, „an denen sich Michelangelo begeisterte“. (Cicerone, pg. 333.)

Ebenfalls italienischen Ursprungs ist eine Elfenbeinplatte im Berliner Museum,[4]) wo die ganze Scene wegen Raummangels in einer besonderen Abteilung unterhalb der Kreuzigung erscheint. Die Energie, mit der der Engel die alte, ihre Arme erschreckt emporhebende Synagoge vor sich herdrängt, erscheint für einen — doch zunächst allegorischen — Vorgang nur erklärlich, wenn man auch hier eine Beeinflussung des Künstlers durch das Schauspiel voraussetzt. (Der Katalog verweist die Platte als lombardische Arbeit ins 10. Jh. Bei der Roheit der Arbeit sind der Datierung wohl weite Schranken gezogen. Verfasser möchte sie zu den andern entsprechenden Denkmälern ins 12. Jh. setzen.)

---

[1]) Abb. Lübke, Gesch. d. Plastik p. 433. Perkins, Tuskan Sculptors I pg. l. Ein unzweifelhafter Hinweis auf dramatische Aufführung ist hier auch die Leiter des zum Kreuze Emporsteigenden.

[2]) Die Pisaner oft abb., so Annal. archéol. XXVII. tf. zu pg. 181. Phot. von Lint in Pisa. — Cicerone pg. 329a, 330b, 332e. Dobbert, der Styl Niccolo Pisanos, München 1873 pg. 43 und 44. Wenn ich mich recht erinnere, erscheinen Eccl. u. Sy. auch auf der Pisaner Domkanzel des Giov. Pisano (Cicerone 332e), die neuerdings wiederhergestellt wurde.

[3]) Die Attribute beider sind bei jeder Platte verschieden. In Pisa trägt Ec. ein rundes geschlossenes Gefäss, die Sy. eine Stange mit einem halbrunden Gegenstande, in Siena Ec. ein Kirchenmodell, Sy. in ihren nackten Armen eine umgestürzte Schale, in Pistoja dagegen ein Kästchen, während nur hier die Ec. mit einem Kelche zum Auffangen des Blutes naht. — Auf der Marmorkanzel des Guglielmo d'Agnello in S. Giovanni-Fuorcivitas zu Pistoja entspricht die allgemeine Komposition der Kreuzigung der der Pisanerkanzeln. Ec. u. Sy. fehlen. Ist das junge Weib am Rande rechts, das sich im Weggehen nach dem Gekreuzigten umschaut, eine Erinnerung an die Synagoge?

[4]) Westwood No. 132. abb. Bode-Tschudi, Bildw. d. kgl. Museen tf. 56. No. 454. Danach die Notiz bei Stockbauer pg. 249 oben zu berichtigen. Abgüsse in München (Nat.-Mus.), Nürnberg (German. Mus.), Berlin.

Dürfen wir die Art der Darstellung auf der Bühne, wie sie auf der Soester Altartafel zu erkennen war, zur Erklärung gleichzeitiger Miniaturen anwenden, welche die gleichen Scenen auf Wolken in derselben Höhe zu Seiten des Kreuzes sich abspielen lassen? In dem reichillustrierten Evangelistar aus Bruchsal auf der Bibliothek zu Karlsruhe[1]) erscheinen die Halbfiguren der Kirche und Synagoge auf Wolken an der gewohnten Stelle, hier allerdings ohne die begleitenden Engel. Dafür finden wir aber den einen derselben wieder, mit Verstossung der Synagoge beschäftigt, auf einem Kreuzigungsbilde im Lektionar des Heiligenkreuzklosters zu Regensburg, wieder als Halbfiguren auf einer Wolke, während gegenüber die gekrönte „Fides“ das Blut auffängt.[2]) An den Zusammenhang mit dem Prophetenspiele erinnern auf der Karlsruher Miniatur wieder die Gestalten der Propheten mit ihren Spruchbändern in den Ausbiegungen des Achtpasses, der das Ganze einfasst.

III.

Bühnenkostüm der Kirche und Synagoge.

Das Donaueschinger Passionsspiel beschreibt uns in seinen Bühnenbemerkungen das Auftreten der Kirche folgendermassen: *„In disem kumpt Cristiana die künigin cristenlich und schon becleidet, und hat ein rot klein venly mit einem guldinen crucz in der hand“.* (Mone, a. a. O., pg. 328.) Das „rote, kleine Fähnlein“ mit dem goldenen Kreuz ist das gewöhnlichste Abzeichen der Ecclesia, ebenso die Krone. Dass sie *„cristenlich und schon becleidet“* erscheint, ist nicht ohne Bedeutung: Auf den Denkmälern vor der Wende des Jahrtausends wurde in der Kleidung zwischen Kirche und Synagoge kein Unterschied gemacht, weshalb es ja auch zuweilen schwer war, die beiden Frauen voneinander zu scheiden; beide trugen über dem Kleide einen weiten Mantel, der in der Regel auch den Kopf mit bedeckte und nur das Gesicht frei liess. Im Uota-Evangeliar büsste die Synagoge den Mantel ein, auf dem Gunhildenkreuz erschien sie sogar schon halbnackt, während die Ecclesia von da an in immer reicherer Gewandung auftrat. Die *Desputoison* beschreibt uns die Farbe ihres Kleides also:

Sainte Yglise est vermeille, blanche comme .I. glaçon:
Toutes autres figures vers la seue effaçon.

Weiss und rot ist die Kleidung der Ecclesia auf vielen Denkmälern, namentlich französischen Ursprungs, doch ist dies von weniger Bedeutung, da in dieser Beziehung in den verschiedenen Zeiten und Ländern grosse Willkür zu erkennen

---

[1]) Codex I fol. 31. cf. Woltm.-Wörmann, Gesch. d. Malerei I, 275 (hier gleichzeitig dem Hortus deliciarum [1180] angenommen), Janitschek, Deut. Malerei pg. 136. Lübke, Gesch. d. deut. Kunst pg. 295.

[2]) Abb. Mitt. d. k. k. C.-K. 1865 pg. LXXXIII. Sighart setzt dort die Miniatur ins 14. Jh., was mir etwas zu spät erscheint. cf. auch die Beschreibung in Annal. archéol. XXVII, 345. — Auf die „Sponsa“, die dem Gekreuzigten die Lanze in die Brust stösst. die gekrönten Frauengestalten der Misericordia, Sapiencia, Obediencia, die mit Annagelung Christi beschäftigt sind, kann hier nicht näher eingegangen werden. Zusammenhang mit der Dichtung der Mystiker ist unverkennbar. (cf. die „mystische Passion“ bei Mone, Schausp. d. M.-A. I, 128 fg.) Einige ähnliche bildliche Darstellungen nennt Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäol. I pg. 513. Ich erwähne noch ein grosses Tafelbild im Maximilians-Museum zu Augsburg (Treppenhaus) aus der dortigen Franziskanerkirche St. Max, wohl Anf. 16. Jh.: 10 Tugenden sind um den Gekreuzigten beschäftigt, alle mit deutschen Beischriften. — Aehnlich der oben gen. Regensburger Miniat. ist eine zweite im dortigen Domschatz, aufgepappt auf einen Reliquienkasten (14. Jh.). Die Namen der Fides Spes und Caritas ohne Personen an der betr. Stelle eines Kreuzes von Labarte, abb. Annal. archéol. III pl. zu pg. 557. Interessant die Darst. auf einem Ofen im Schloss zu Allstedt, abb. Lehfeldt, Kunstdenkm. Thüringens Heft XIII tf. zu pg. 268.

ist. Wichtiger ist, dass hier die Synagoge *brune* genannt wird. Auch das Donaueschinger Spiel sagt: *In dem kumpt Judea, ein andry küngin, jüdisch cleidet, die hat ein venly in der hand, ist gel mit einem schwartzen abgot* (a. a. O. pg. 329). Gelb ist die Farbe für Bösewichter, Judas wird auf den Bildern des Mittelalters und der Renaissance fast regelmässig in gelbem Kleide dargestellt,[1]) (frühes Beispiel: Bilderbibel aus Kremsmünster, abb. Jahrb. d. k. k. C. K., V pg. 19), für die Synagoge wird gelb, braun oder grau vom 12. Jh. an die gewöhnliche Farbe. Was das *„jüdisch cleidet"* besagen will, können wir aus der Soester Altartafel ersehen, wo die Synagoge den langen, blaubesetzten Schleier trägt, den nach Verordnung Innocenz III. vom Jahre 1215 alle jüdischen Frauen tragen mussten, — das können wir aus dem Alsfelder Passionsspiele entnehmen, wo der Sinagoga ruft:

Das sprechen ich by mynem juddenhute (Vers 4628),

den die Synagoge auch im Mettener Codex von 1415 trägt (siehe oben pg. 66). Vermutlich trug sie auch die gelbe Rosette auf ihrem Kleide, welche jahrhundertelang die Juden als Abzeichen tragen mussten. Steht dazu vielleicht das merkwürdige Instrument in Beziehung, welches sie auf dem Evangelistar in Karlsruhe trägt, und dasjenige, welches ihr auf nebenstehender Zeichnung aus fol. 100 des Mettener Codex entfällt?[2])

Abzeichen in der Hand der Synagoge auf dem Evangelistar in Karlsruhe.

Bild der Synagoge auf fol. 100 des Cim. 8201 in München.

Sehr interessant ist ferner die Notiz in Donaueschingen, dass die Synagoge *mit einem schwartzen abgot* auftritt. Auf dem Tympanon des Hauptportals von St. Martin zu Landshut in Bayern,[3]) ist hinter der Synagoge eine zerberstende Säule dargestellt, von der ein kleiner „abgot" herabstürzt. Man kann aber doch nicht annehmen, dass die Synagoge im Schauspiel sich mit einer solchen Säule schleppte. (Eher wäre hier an einen Zusammenhang mit dem Einsturz der Götzenbilder beim Eintritt des Christkindes in Aegypten zu denken, denn in dem Benediktbeurer Weihnachtsspiel treten Ecclesia, Synagoge und Gentilitas gerade zu diesem Ereignis auf. (cf. Froning pg. 900, Vers 669 fg. u. oben pg. 72.) Näher kommen wir der Wahrheit schon, wenn wir am Nordportal des Bamberger Domes unterhalb der grossen Gestalt der Synagoge einen Juden stehen sehen, dem ein kleiner, an den Beinen geflügelter Teufel auf seinem spitzen Judenhute hockt.[4]) Auf einem Glasfenster in der Kathedrale zu Chartres, aus dem 13. Jh. wie das Bamberger Portal stammend, ist das Teufelchen abgesprungen, was ihm ja auch nicht schwer geworden sein kann, da es hier sogar am

---

[1]) cf. hierzu die Ausführungen Meyers (Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst) a. a. O. pg. 360.

[2]) Entnommen einer sinnvollen Darstellung des „Baumes der Theologie".

[3]) Kurz beschr. in Annal. archéol. I, 28. Phot. v. Dittmar-Landshut. Laut Inschrift Vollendung des Reliefs 1432.

[4]) Abb. Viollet-le-Duc, Dictionnaire d'architecture V, 157.

Hinterteil geflügelt ist. Es schiesst soeben der Synagoge einen Pfeil in das ohnehin schon geblendete Auge. Dass die Synagoge thatsächlich mit diesem „schwartzen abgot“ zusammen auftrat, genau so, wie es das Donaueschinger Spiel vorschreibt, ersehen wir aus einer Bilderbibel auf der Dresdener Bibliothek.[1]) Bei der Kreuzigung stehen Kirche und Synagoge an der gewohnten Stelle. Auf der Schulter der letzteren sitzt aber ein kleiner Teufel, der sich höchst unhöflich beträgt. Er hat der Judenkönigin die Krone heruntergerissen und verdeckt mit seinem Arm ihre Augen. Auch das „gele“ Gewand fehlt nicht und bei ihrem Gegenüber das *rote venly mit einem guldinen crucz.* Das Donaueschinger Passionsspiel gehört sprachlich ins Elsass oder Breisgau und wurde dort in der 2. Hälfte des 15. Jh.'s niedergeschrieben. (Mone a. a. O. pg. 183.) In derselben Zeit, jedenfalls nach 1450, wurde die Dresdener Bilderbibel ausgemalt, und zwar in derselben Gegend, vermutlich in Hagenau.[2]) Der Schluss, dass der Maler Zuschauer dieses Schauspieles gewesen sei, wird nicht von der Hand zu weisen sein.

Kirche und Synagoge auf einem Glasfenster in der Kathedrale zu Chartres. (13. Jh.)
(Nach Cahier-Martin.)

Derselbe Gedanke wird ausgedrückt durch den Drachen, der sich am Portal von St. Seurin zu Bordeaux[3]) und in der Bilderbibel von Petris de Funes auf der Bibliothek zu Amiens[4]) um den Kopf der Synagoge windet, der an der Westfront von Notre-Dame zu Paris[5]) und auf einer Casula-Agraffe im Domschatz zu Lincoln (cf. Bullet. monum. 36, 587) auch ihre Augen mit verhüllt.

---

[1]) No. 49. Perg.hdschr., bespr. bei Merzdorf, Historienbibeln, Litterar. Verein 100 u. 101, unter No. G.

[2]) Wie Dr. R. Kautzsch, dem ich die Mitteilung dieses Denkmales verdanke, in seiner demnächst erscheinenden Studie über die elsässische Handschriftengruppe darlegen wird.

[3]) Abb. Viollet-le-Duc a. a. O. V, 156. Archaeologia Bd. 35 pl. XV zu pg. 364. cf. auch Brunet, Notice sur les sculpteurs des monum. rel. du dep. de la Gironde. Revue archéol. XI, 756.

[4]) Cod. 108 fol. 43 a, geschrieben 1197 für Sanzio VII. von Navarra, — ein Vorlagenbuch mit fast 2000 Federzeichnungen (Mitt. v. Dr. Clemen).

[5]) Modern ergänzt cf. Viollet-le-Duc a. a. O. V, 154 fg. u. VI, 415 fg. u. derselbe m. Guilhermy in „Description de N.-D.“ Paris 1856. pg. 21.

Eine dramatische Scene spiegeln wohl auch zwei runde Glasscheiben des 13. Jh.'s im Cluny-Museum wieder:[1]) Links die Ecclesia, andächtig dem Heilande zuhörend, der sie zu segnen scheint, rechts die Synagoge, der die Gesetzestafeln entfallen. Ein Teufel mit Krückstock (wie es scheint ein Mann, der sich eine Teufelsmaske aufgesetzt hat!) stösst sie spöttisch vor sich her. Bei der Ausdehnung und Beliebtheit der Teufelsscenen in den Mysterien war es ja natürlich, dass man gerade das verhasste Judentum mit Vorliebe in dieser Gesellschaft auftreten liess. Vermutlich gehört in diesen Kreis auch eine merkwürdige Miniatur auf fol. 18a des Cod. 166 auf der Pariser Nat.-Bibl.: Der gekrönte Teufel sitzt auf einem Sessel und scheint zur Ecclesia zu sprechen. Die Synagoge wendet sich ab.

Die Beschreibung der beiden Streiterinnen in dem Gedicht der *Desputoison* bietet nichts Aussergewöhnliches und bestätigt nur die Uebereinstimmung ihres Auftretens im Drama und in der bildenden Kunst. Von Ecclesia heisst es nach Schilderung ihrer Farben und des Kelches:

D'autre part tint .I. glaive[2]) *et une blanche enseigne:*
III. clos aguz y ot,.....
Et une croix vermeille plus que plaie qui saigne.
. . . . . .
Quel corone ot ma dame de quoi fu coronée?
De jonc marin d'espines forment heriçonée,
Tele come ele fu à Jhesucrist donée
Quant sa char fu à mort por nos abandonée.
Or ai de Sainte Yglise conté en quelle manière
Ele tint son chalice com dame droiturière.

Die Synagoge wird weiterhin beschrieben:

Or vous dirai de l'autre qui fu gonfanonière;
Mult lonc tens mès or est brisie la banière.
Quant Moyses estoit des Juyfs connestables,
La Synagogue ert dame, c'est .I. mot véritables;
Mès des or mès ne sont ses paroles estables:
Sa banière ert brisie, quassées sont ses tables.

Dies sind in der That die häufigsten Attribute der Synagoge: die zerbrochene Fahne und die zerschmetterten Gesetzestafeln.

Es ist sehr zu beklagen, dass das Donaueschinger Spiel und die *Desputoison* die einzigen litterarischen Denkmäler sind, welche sich die Mühe geben, uns den Aufzug der Kirche und Synagoge eingehend zu beschreiben, während wir bei den übrigen Spielen diesbezügliche Beobachtungen mühsam aus dem Zusammenhange herausschälen müssen. Die Uebereinstimmung mit den bildlichen Denkmälern ist aber wohl auch aus diesen wenigen Beispielen ersichtlich geworden. — Wollen wir uns eine gute Vorstellung von der Erscheinung der beiden Königinnen auf der Bühne machen, so werden wir kein schöneres und ergreifenderes Denkmal finden können als die beiden berühmten Statuen am Südportal des Strassburger Münsters. (Siehe Titelbild, Taf. I.) Mit Recht nennt sie Kraus die wichtigsten Denkmäler deutcher Bildnerei im 13. Jh. (neben den Figuren der goldenen Pforte zu Freiberg, Repertor. IX, 221). Denn in der That hat in ihnen die Kunst des Mittelalters zwei Wunderwerke geschaffen, die noch jetzt, nach mehr als 6 Jahrhunderten, das Herz jedes Beschauers ergreifen. Sie reden eine beredte Sprache von der Höhe der Kunst, zu der sich des Rheinlandes gesegnete Auen in jener Zeit emporgeschwungen hatten, sie erzählen uns aber auch lebendig von den Ideen, welche damals das Volk bewegten. Mitten hinein führen sie uns in

---

[1]) Eingelassen in die Glaswand des oberen Glassaales, Gartenseite.

[2]) *glaive* hier = Lanze, was aus dem vorgehenden Verse (cf. oben pg. 82) unwiderleglich hervorgeht.

den Kampf, den sie soeben im Schauspiel auf dem Platz vor dem Münster ausgefochten haben. „Wie auf ein verendendes Tier“ schaut die schlanke, edle Gestalt der christlichen Kirche hinüber auf die besiegte Gegnerin, die verblendete Synagoge, die gramvoll zu Boden blickt. Kein Mantel umhüllt mehr deren Gestalt, die Krone ist ihr vom Haupte gefallen, im rechten Arme ruht das dreimal gebrochene Banner, die schlaff herabhängende Linke hält die Gesetzestafeln (ehemals mit hebräischen Lettern bemalt), deren Gültigkeit für immer vernichtet ist. In der Gestalt der Ecclesia dagegen verkörpert sich die ganze Macht und Hoheit der mittelalterlichen Kirche. Eine Königskrone thront auf dem edelgeformten Haupte, das von offenen bis über die Schulter fallenden Locken umrahmt ist. Ein über der Brust durch eine Agraffe zusammengehaltener Mantel umgiebt die Schultern und liess früher, als er bunt bemalt war, die feine, in den Hüften gegürtete Gestalt noch wirkungsvoller hervortreten. In der Linken trägt sie den Kelch, die Rechte stützt sich auf die Kreuzfahne, deren Wimpel die Hand überdeckt.

„Mit Christi Blut überwind ich dich!“

ruft sie ihrer Feindin zu.

„Dasselbig Blut verblendet mich“

antwortet jene mit gebrochener Stimme — es sind die Schlussworte des eben beendeten Kampfes.[1]) Diese Gestalten sind in der ersten Hälfte des 13. Jh.'s geschaffen worden, etwa zwischen 1220—40. Nur durch List sind sie vor der Zerstörung in der französischen Revolution gerettet worden, der 1792 die Bildwerke des Münsters zu Hunderten zum Opfer fielen.[2])

IV.

Die Reittiere der Kirche und Synagoge.

Eine nicht unwichtige Frage ist die, ob die Synagoge auf einem Esel auf die Bühne geritten kam, denn mit diesem wird sie vom 12. Jh. an oft dargestellt. Das früheste mir bekannt gewordene Denkmal dieser Art ist das Kreuzigungsbild im Hortus deliciarum.[3]) Ebensogut wie Balaam im Prophetenspiele auf seinem Eselchen dahergeritten kam, wie die Eselsprozession eine besonders beliebte kirchliche Feier war, wie der Esel auf der Flucht der hl. Familie nach

---

[1]) Dieselben sind zwar erst in spätgotischer Zeit eingemeisselt und nach der Revolution erneuert, können aber doch nirgends andersher stammen als aus einer solchen Disputation. Die Krone der Synagoge ist jetzt nicht mehr vorhanden, lag aber noch zu ihren Füssen, als Tobias Stimmer beide Gestalten in Dreifarbenholzschnitten zeichnete, (Bartsch, Peintre-graveur IX No. 6 pg. 336. Andresen, der deut. Peintre-graveur III pg. 37 No. 41 u. 42, — reproduz. bei Hirth u. Muther, Meisterholzschnitte aus 4 Jh'n. tf. 118 u. 119), auch noch im Anfang des 17. Jh.'s, als Schadäus in seinem „Summum Argentoratensium Templum“ Strassburg 1617, das Südportal abbildete. Stimmers Wiedergabe ist willkürlich, interessant die beigesetzten Unterschriften. Der Holzschnitt Knoblochzers (1521—26), neu abgedr. 1891 von Ferd. Reiber in „Küchenzettel und Regeln eines Strassburger Frauenklosters des 16. Jh.'s“, Strassb., Heitz & Mündel, ist wohl auch durch diese Gestalten angeregt.

[2]) In jedem Gipsabgussmuseum findet man die kopf-, arm- und beinlosen Trümmer frühgriechischer Statuen, nach diesen Meisterwerken unserer eigenen Kunst, die man würdig befand, 1893 auf der Chicagoer Weltausstellung die deutsche Kunst des Mittelalters zu vertreten, wird man fast überall vergeblich suchen!

[3]) Abb. Vitr. d. Bourges pl. 4. Cloquet. Eléments d'iconogr. 226—227. Gazette archéol. 1884 pl. 9. Lübke, deut. Kunst pg. 289, — die Gestalten der Ecclesia u. Sy. allein bei Twining, Symbols and emblems, pl. 62 No. 19 u. 20, die eine Hälfte des Bildes bei Cahier, Nouv. mél. d'arch. II, 106. beschr. bei Engelhardt, Herrad v. Landsperg und ihr Werk der Hortus deliciarum, 1817, pg. 40—41.

Aegypten und beim Einzuge Christi in Jerusalem im Schauspiele Verwendung fand, so konnte auch die Synagoge auf dem Esel einreiten, der ihr von den frühen Kirchenvätern an als spezielles Leibtier zugesprochen, mit dessen üblen Eigenschaflen sie immer aufs neue verglichen wurde.[1]) Im Cod. c. pict. 7a (Cod. lat. 15701) der Münchner Hof- und Staatsbibliothek befindet sich am Beginn des Matthäus-Evangeliums eine prächtige Initiale mit der Wurzel Jesse. Unterhalb derselben ist die Synagoge mit solcher Energie über ihren zusammenbrechenden Esel hingestürzt, dass ein unbefangener Beobachter das sofort höchst „dramatisch“ finden würde. (Siehe Initial des Abbildung-Verzeichnisses.) Die Bühnenbemerkungen geben keine Veranlassung zu dieser Annahme, aber wie sind die Worte der Synagoge zu verstehen, die sie in Nr. 5 bei ihrer Niederlage der Ecclesia zuruft: *„Chevauche à bandon et règnes partout!“* (Jubinal II, 261)? Wenn die Ecclesia in jenem Spiele wirklich beritten war, so kann ihr Reittier nur der Tetramorph gewesen sein, auf dem sie so oft dargestellt wird, namentlich wenn auch die Synagoge beritten erscheint. Das mittelalterliche Schauspiel hat ja viel möglich gemacht, mehr als wir durch Meiningerei verwöhnten Menschen des 19. Jh.'s zu glauben geneigt sind, — warum soll sie nicht auch einen Tetramorph möglich gemacht haben? Dann aber ist es wohl mehr als glaubhaft, dass auch die Synagoge auf einem, wenn auch weniger schmucken Reittiere zum Streite gesprengt kam. Zu dem sonstigen Bestreben des geistlichen Schauspieles, das Judentum lächerlich zu machen, würde dieser Zug ganz gut passen. Vielleicht weiss aber ein Romanist eine andere Erklärung für das *„chevauche à bandon“*.

V.

Die Bühnenhäuser für Kirche und Synagoge.

Auf der Soester Altartafel scheinen Kirche und Synagoge von den beiden getrennten Gerüsten aus, die rechts und links neben dem Kreuze sichtbar werden, einander ihre Streitreden zugerufen zu haben. Dass sie während des Streites räumlich getrennt waren, geht auch aus den Worten des Sinagoga im Alsfelder Passionsspiele hervor:

were ich by er, ich sluge sie uff die kappen! (Vers 4537)
und: *kommestu by mich yn diesen kreyss,*
ich wel dir machen viel zu heyss! (V. 4903 u. 4).

Die Synagoge befand sich, sobald das Schauspiel so weit entwickelt war, dass es eigene Gebäude für die verschiedenen Gruppen der Mitspielenden auf der Bühne erstellte, meist in der Judenschule. Von dort aus führte sie also wohl in späterer Zeit den Kampf und schleuderte ihre schmähenden Worte hinüber nach dem *„cristenen huss“*, das z. B. im Donaueschinger Passionsspiel neben der *„Jüden schül“* ausdrücklich erwähnt wird (Mone, a. a. O. pg. 184). Erst wenn es dann zur Entscheidung kam ging wohl die Ecclesia auf die Gegnerin zu, um ihr die Krone herabzureissen, die Augen zu verbinden, Fahne und Gesetztafeln zu zerbrechen. Auf der bemalten Holzdecke der Kirche zu Zillis im Kanton Graubünden, welche neuerdings der Frühzeit des 13. Jh.'s zugewiesen wird,[2]) treten Ecclesia und Synagoge jede aus dem Thore eines Hauses hervor, das man vielleicht als die Wiedergabe der Coulissen ansehen darf, durch welche man solche Lokalitäten auf der Bühne andeutete.[3]) Dass dann das Haus hinter Ecclesia das *cristenen huss* wäre, ist aus dem Kreuz auf dem Giebel zu entnehmen. Sonst ist kein

---

[1]) cf. Annal. archéol. XV, „L'âne au m.-a.“, spez. ab pg. 382 und Revue de l'art chrét. 1875, pg. 74—94, „L'âne“ von Felicie d'Ayzac.

[2]) cf. Carl Brun in d. Mitt. d. schweiz. Gesellsch. f. Erhalt. histor. Kunstdenkm. 1887 u. 1888, wo auch die grosse Litt. über Zillis zusammengestellt.

[3]) cf. Froning pg. 265 und die diesbezüglichen Ausführungen bei Carl Meyer a. a. O.

Unterschied gemacht zwischen den beiden Gegnerinnen, deren Handbewegungen lebhafteste Erregung bekunden. Die thronenden Könige in den Nebenfeldern der Decke, meist ein Messer haltend, welches Rahn (Repertor. V, 406 fg.) als Symbol der Beschneidung erklärt, sprechen für Zusammenhang mit dem Prophetenspiele.

Auf Tafel V am Schlusse dieser Studie sind die Reproduktionen nach vier Miniaturen des Ms. 166 der Pariser Nationalbibliothek vereinigt, die ich mir nur als getreue Wiedergaben einzelner Scenen des geistlichen Schauspieles erklären kann. Dort sehen wir auf Nr. 1 wieder die beiden Gegnerinnen vor ihren Häusern stehen, die Ecclesia vor einer zierlichen gotischen Kapelle mit reichem, figürlichem Schmuck, das *„cristenen huss“*, in dem, wie wir auf Nr. 4 daneben sehen, z. B. die Anbetung des Christkindes stattfindet, in dem auch ein Taufstein steht, wie wir aus Nr. 2 entnehmen. Es scheint auf allen 3 Bildern derselbe Raum gemeint zu sein. Sehr wohl denkbar, dass ein derartiges leichtes Gebäude auf der Bühne errichtet wurde. Dann dürfte das Haus auf Nr. 1, aus dessen Thor die gelbgekleidete Synagoge hervortritt, wohl die Judenschule bedeuten. Aus dem Hintergrunde kommt eine Schaar Juden hervor, die dort dem Verlaufe des Streitgespräches zugehört hat. Dass dieses soeben zu Ungunsten der Synagoge entschieden ist, geht aus der geknickten Fahne, aus den zu Boden fallenden Tafeln hervor. (Die Evangelisten-Symbole neben Ecclesia können Zuthat des Malers sein.) Im Ms. 9561 der Pariser Nat. Bibl. befindet sich auf fol. 8a die Ecclesia wieder in einem solchen Häus'chen, und auf fol. 27a derselben Handschrift hat auch die Synagoge ihr Häus'chen wieder hinter sich. Gerade dass auch letztere damit bedacht ist, scheint mir für die scenische Veranlassung zu sprechen. Auch auf fol. 69a von Cod. 166 steht die Ecclesia vor ihrem „Bühnenhäus'chen“. Christus beglückwünscht sie zu ihrem Siege, die Synagoge mit verbundenen Augen und gefalteten Händen steht seitwärts, neben ihr ein Haufe Juden. — Freilich führt Nr. 3 auf Tafel V den Ausgang des Streites in einer so geräumigen Kirchenhalle vor, dass die Annahme, das ganze Spiel sei noch in der Kirche selbst dargestellt worden, nahe gelegt wird. So steht auch auf fol. 64a die Ecclesia in einem halbrunden Raume, ähnlich dem Chore einer Kirche, und ist in lebhaftester Disputation mit 3 Juden begriffen,[1]) und viele andere derartige durchaus dramatische Scenen, bei deren Betrachtung sich immer wieder der Gedanke aufdrängt, dass sie der Künstler der Handschrift im Schauspiel erlebt haben müsse, spielen sich in kirchlichen Räumlichkeiten ab.

VI.

Französische Historienbibeln.

Es ist in den letzten Abschnitten schon mehrfach auf eine Reihe Pariser Handschriften verwiesen worden, die für unsern Bilderkreis von ausserordentlichem Interesse sind, so dass es endlich nötig wird, dieselben im Zusammenhange zu betrachten. An die Spitze derselben muss das soeben genannte

A.) Ms. franc. 166 der Pariser Nationalbibliothek gestellt werden. (Alte Nummer 6829, bezw. 250.)[2]) Es ist eine *„Bible moralisée“* aus der alten Bibliothek der burgundischen Herzöge, jedenfalls auch in Burgund entstanden und ausgemalt, wie sich aus dem Stil der Miniaturen ergiebt. Jedes Blatt ist geteilt in 4 Längsspalten, deren je zwei den Text in französischer und lateinischer

---

[1]) In der Beischrift ist die Rede von der Synagoge, die bis zum heutigen Tage die Ecclesia verfolge.

[2]) cf. M. Paulin Paris, Les manuscrits françois de la bibl. du roi. Paris 1836 vol. II, pg. 18 fg. Ausführlich beschrieben ist sie zusammen mit dem unter B zu nennenden Ms. 167 bei Camus, Notices et extraits des mss. de la bibl. nat. vol. VI. Paris, An IX, pg. 106 fg. Hier findet sich auch auf pl. zu pg. 124 das reizende Titelblatt, darstellend den hl. Hieronymus im Gemach, nachgebildet.

Sprache enthalten, je zwei die dazu gehörigen Miniaturen, im Ganzen 2688 Bilder, alle verschieden. Und zwar besteht der Text aus einzelnen Stellen alttestamentlicher Schriften, denen Parallelen aus dem neuen Testamente, Sätze aus den Kirchenvätern u. s. w. gegenübergestellt werden. Die ganze scholastische Weisheit über das Verhältnis beider Testamente ist darin abgelagert. Paulin Paris vermutet als geistigen Urheber den Petrus Comestor (12.—13. Jh.), der ein Werk *„Allegoriae super utrumque testamentum“* verfasste. Der Text des Pariser Exemplars stammt aus dem 14. Jh., an dem reichen, meist überaus feinen Bilderschmucke haben auch Hände des 15. und 16. Jh.'s gearbeitet. Cahier und Martin verwiesen bereits nachdrücklich auf diese Handschrift (Vitr. d. B. I, 7), einzelne Scenen daraus bespricht Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, III, 327—330, 345 fg.

Nicht die direkte Vorlage dieser Handschrift, wohl aber aus derselben Werkstatt hervorgegangen und ebenfalls aus burgundischem Besitz in den der Pariser Nationalbibliothek übergangen ist:

B.) Ms. 167 ebenda (alte Nummer 6829II, bezw. 250b). Litteratur an denselben Orten wie bei A. Die Anlage ist dieselbe, die Bilder sind aber nicht, wie bei A, durchgängig ausgemalt, sondern Federzeichnungen, teilweise laviert. Obgleich dieser Codex fast doppelt so stark ist wie A, denn er bezieht auch die Propheten, Psalmen, das Hohelied und alle neutestamentlichen Schriften mit in den Kreis der Darstellung, die bei A fehlen, und obgleich er 5120 verschiedene Zeichnungen enthält, ist er doch augenscheinlich von Anfang bis zu Ende von ein und derselben Hand geschrieben und illustriert, die wohl nicht über das 13. Jh. hinausreicht. Die Komposition der Bilder ist durchweg einfacher, die Landschaft, die bei A bereits mit Vorliebe angebracht wird, kennt dieser Künstler noch nicht, auch werden Innenräume, die dort so meisterhaft dargestellt sind, gern vermieden. Bezüglich unseres Bilderkreises bietet B längst nicht das Interesse wie A, wo die Figuren der Ecclesia und Synagoge in vielen Hunderten von Bildern und in allen nur irgend erdenklichen Beziehungen auftreten. Dennoch lässt sich deutlich erkennen, dass auch diese Bilder durch das geistliche Schauspiel beeinflusst sind, das zu ihrer Zeit noch einen viel kirchlicheren Charakter trug, als in der Entstehungszeit von A. Die Kampfscenen zwischen Kirche und Synagoge sind längst nicht so ausgesponnen wie in der späteren Handschrift A. Bevorzugt sind rein allegorische Beziehungen beider Gestalten. Dass die Maler von A und B nach derselben Vorlage gearbeitet haben ist unverkennbar, nur benutzten diejenigen von A dieselbe viel freier, was im Hinblick auf ihr verschiedenes Alter sehr erklärlich ist.

C.) Ms. lat. 11560 der Pariser Nationalbibliothek: *Emblemata biblica,* Nr. 37 des Fond de St. Germain-des-Prés, in welchen die Handschrift im Jahre 1732 gelangte, laut einer auf fol. 2a aufgeklebten Notiz. Es ist eine reich illustrierte Historienbibel des 13. Jh.'s mit 1776 prachtvollen Miniaturen, die wieder von einer Hand hergestellt sind. Die Vierteilung der Seiten ist dieselbe wie bei A und B, der Künstler selbst gehört aber einer anderen Schule an. Die Handschrift ist unvollständig, die fehlenden Teile sind nach einer auf fol. 1a befindlichen Notiz in der Bodleiana zu Oxford und im British Museum. (Letztere von mir nicht eingesehen.) Einzelne Abbildungen aus dem Pariser Teile gab Grimouard im Guide I, 52 u. III, 375, Revue de l'art chrét., 1873, pg. 8; 1879, pg. 304 und Pitra, Spicilegium Solesmense III, pl. 3 fig. 3. (Siehe auch unten unsere Abbildungen in Kapitel 11 und 12.) Die Gestalten der Kirche und Synagoge sind wiederum ungemein oft und vielseitig verwandt, dramatischer Einfluss scheint mir stellenweise sehr wahrscheinlich.

Sehr ähnlich, wohl aus derselben Schule, scheinen mir die beiden französischen Historienbibeln der Wiener Hofbibliothek zu sein:

D.) Ms. 2554, Theol. C. 1001, aus dem 14. Jh.: *Biblia historico-allegorico-iconologica veteris testamenti, cum textu marginali gallico icones explicante.* Denis II, CCXXVI — und

E.) Ms. 1179, Eug. fol. 2, aus dem 13. Jh., mit 1964 Miniaturen: *Historia picta veteris et novi testamenti cum brevi explicatione.* Denis II, CCXXV.

Doch bin ich mit meinem Urteile nur auf die Proben angewiesen, welche Heider in den Mitt. d. K. K. C. K., 1858, pg. 312 fg. gab. Auch in diesen Handschriften finden sich Kirche und Synagoge in den mannigfaltigsten Verknüpfungen, wie mir Herr Dr. v. Frimmel mitteilte.

Eine sechste derartige Handschrift scheint

F.) auf der Bodleiana zu Oxford zu sein. Nach den Proben, welche Twining (a. a. O., pl. 60; 8, 9 u. 11) mitteilt, leider ohne die Nummer der betr. Handschrift zu nennen, ist sie eine dritte Wiederholung des Typus A und B.

Endlich befindet sich noch auf der Pariser Nationalbibliothek

G.) die Historienbibel der Königin Johanna d'Evreux. Ms. franc. 9561 (alte Nummer 632[4]). Der Text und die Miniaturen, soweit sie hier in Betracht kommen, gehören ins 13. Jh. Jedes Blatt zeigt je zwei Reihen Darstellungen, oben 3 alttestamentliche, unten 3 entsprechende aus dem Ideenkreise des neuen Bundes. (Ab fol. 113 folgen ganzseitige giotteske Bilder.) Auch diese Handschrift ist schier unerschöpflich in ihrer Vielseitigkeit bezüglich Kirche und Synagoge. (Unten in Kap. 12 eine Probe.) Die auffallende Uebereinstimmung mit vielen Scenen des Schauspiels lässt auch hier an einer lebhaften Beeinflussung durch dasselbe kaum zweifeln.

Alle diese Handschriften sind auf französischem Sprachgebiet entstanden. Dies bestätigt wieder die Ansicht, dass Frankreich und das ehemalige Burgund der Herd des Ideenkreises von Kirche und Synagoge waren. Nirgends wird sonst mit solcher — man kann fast sagen — liebevoller Gründlichkeit auf dessen Darstellung in der bildenden Kunst eingegangen, nirgends kann das Streitgespräch eine vielseitigere Ausgestaltung erhalten haben als hier. Gewiss sind Hunderte von Bildern in den besprochenen Handschriften rein allegorisch aufzufassen: alles was die patristische Gelehrsamkeit der alten Zeit, die scholastische Weisheit des Mittelalters und die Liturgie über dies Thema zu Tage gefördert, das zieht mit bald mehr, bald weniger Geschick in Formen und Farben gefasst, an unserm Auge vorüber. Aber Dutzende von Bildern dazwischen sind gar nicht anders zu verstehen, als wenn man sie für getreue Wiedergaben von Scenen des geistlichen Schauspiels erkennt, zumal da gerade bei diesen Miniaturen die beigeschriebenen alt- und neutestamentlichen Korrespondenzstellen häufig in gar keiner Beziehung zu dem dargestellten Gegenstande stehen. Aus diesen Bildern lassen sich für das Auftreten der Kirche und Synagoge und ihre Verknüpfung mit den verschiedensten Scenen des Passionsspieles ganze Dramen wiederherstellen, welche bis jetzt litterarisch verloren scheinen.

Elftes Kapitel.

Die Bühnenrollen der Kirche und Synagoge in der bildenden Kunst.

I.

Kirche und Synagoge die Ecksäulen des geistlichen Schauspieles.

Die Mehrzahl aller mir bekannt gewordenen Darstellungen der Kirche und Synagoge sind Kreuzigungsgruppen. Nach den in den ersten Kapiteln gegebenen Darlegungen über die liturgischen Beziehungen unserer Personifikationen zum

Kreuze Christi bedarf es hier keiner näheren Begründung dieser Erscheinung mehr. Nur muss festgehalten werden, dass auch diese Kreuzigungsgruppen oft nur eine getreue Wiedergabe der betreffenden Scene im geistlichen Schauspiele sind, wie wir dies insbesondere aus den Darstellungen der in den Kampf eingreifenden Engel und aus der Verknüpfung des Streitgespräches mit Christi Opfertod in den Spielen Nr. 6 und 7 entnehmen dürfen. Auch in den andern Streitgesprächen bildet die Frage, ob der soeben von den Juden getötete Messias wieder aufleben werde, öfters den Beginn der Disputation. Man darf also wohl voraussetzen, dass ursprünglich regelmässig die Aufführung des Streitgespräches der Golgathascene ein- oder angefügt war, dass aber im übrigen Kirche und Synagoge nicht wieder hervortraten. Dies änderte sich erst mit der Weiterentwicklung des geistlichen Schauspieles etwa seit der Mitte des 12. Jh.'s: Kirche und Synagoge erhielten das Recht, auch in andere Scenen, zunächst des Passionscyklus, bald auch der ganzen Heilsgeschichte überhaupt einzugreifen. Die Brücke hierzu bildete die Verschmelzung des Streitgespräches mit dem Prophetenspiele. Wir haben oben aus Sepets Studie ersehen, wie das Prophetenspiel dadurch, dass es den Prolog zum Weihnachtsfeste bildete, namentlich aber dadurch, dass es bei Zusammenfassung der grossen Dramencyklen als Angelpunkt zwischen die alt- und neutestamentlichen Scenen gerückt wurde, im vollsten Sinne des Wortes der Rahmen für die ganze Aufführung der Heilsgeschichte von der Weltschöpfung an bis zum Weltgericht wurde. Wir haben ferner aus der Aufzählung der erhaltenen Spiele gesehen, dass in einer Reihe von Fällen das Prophetenspiel nicht nur als Grundlage der Disputation verwendet wurde, sondern dass auch Ecclesia einfach an Stelle des Augustinus trat, die Synagoge dementsprechend an die Spitze der Juden, welche die Zuhörer beim Sermo waren. Auf diese Weise wurden Ecclesia und Synagoge thatsächlich die Ecksäulen des Prophetenspieles, damit aber zugleich auch die Ecksäulen und Angelpunkte für die Aufführung der ganzen Heilsgeschichte von der Weltschöpfung bis zum Weltgericht. Wie in dem Benediktbeurer Weihnachtsspiel und in den Frankfurter Spielen Augustinus die Heilsgeschichte aufführen lässt um den Unglauben der Juden zu überführen, so lässt nun die Ecclesia die Heilsgeschichte aufführen, um den Widerstand der Synagoge zu brechen.

Das ist aus den beiden Spielfragmenten des 14. Jh.'s klar zu ersehen, klarer noch verkünden es die Werke der bildenden Kunst. Denn schon von weitem fallen uns an vielen Portalen unserer mittelalterlichen Kirchen die beiden Gestalten der Kirche und Synagoge auf, viel grösser gebildet als all die andern Figuren, und auf den ersten Blick durch die Art ihrer Aufstellung besagend: Wir sind die Ecksäulen, zwischen denen das ganze Spiel hängt, das hier in bunter Folge von Scenen und Figuren zwischen uns ausgebreitet zu sehen ist! — So stehen sie an der Westfront von Notre-Dame zu Paris, weit grösser als alle die andern Figuren, selbständig und doch zugleich vermittelnd, zwischen den drei Hauptportalen, so thronen sie an der Front der Kathedrale von Reims erhaben über das bunte Gewimmel der Hunderte von Figuren und Scenen unter besonderen Baldachinen hoch oben zwischen den Wimpergen, so schliessen sie am Nordportal des Bamberger Domes das Weltgericht und das zum Credo erweiterte Prophetenspiel als mächtige Pfeiler nach aussen hin ab, so umrahmen sie auch am Südportal des Strassburger Münsters die Scenen des Marienlebens. So wird es auch verständlich, warum ihre mächtigen Gestalten als einziger Fassadenschmuck an der Kathedrale von Beziers erscheinen,[1]) warum sie von all den Hunderten von Figuren in der **Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.** zu äusserst stehen, buchstäblich den Rahmen und die Eröffnung bildend zu dem sich an sie anschliessenden Dramencyklus. Gerade das zuletzt genannte Denkmal bietet eine ganz vortreffliche Wiedergabe eines vollständigen

[1]) cf. Bulletin des sociétés savantes, 5. sér. T. 8, 256.

Passionsspieles im Rahmen des Streitgespräches: Ganz vorn links steht die Ecclesia, stolz hinüberblickend zur Gegnerin, die am entgegengesetzten Ende mit verbundenen Augen vor sich hintrauert. Zunächst lässt die Kirche die Propheten Christi auftreten, an ihrer Spitze Adam und Eva, wie in so vielen der betrachteten Spiele, dann all die andern aus dem Sermo uns wohlbekannten Zeugen. Sie füllen die erste Bogenlaibung, die sich von der Kirche hinüber zur Synagoge spannt. In der zweiten folgen die Vorfahren Christi, lauter gekrönte Gestalten aus dem Hause Davids, dann nochmals eine Reihe Propheten mit Spruchbändern und Judenmützen.[1]) Aber vergeblich schallen all die Weissagungen an die Ohren des verstockten Judentums. Darum lässt jetzt die Kirche die Heilsgeschichte aufführen. Sie beginnt mit der Verkündigung (1. u. 2. Feld rechts neben der Thüre), der Heimsuchung (neben Synagoge) und der Anbetung der drei Könige (in den drei Feldern neben Ecclesia), deren vordersten ein Engel hinüberweist zu der am Mittelpfeiler des Portals thronenden Gottesmutter mit dem Kinde. (Unter ihr wohl der spezielle Weihnachtsprophet Jesaias — oder Josef?). Rechts darüber im Tympanon die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten, woran sich sofort die Passionsscenen: Gefangennahme, Geisselung, Tod des Judas anschliessen. Mit grossen Schritten eilt die Darstellung weiter, nur noch die Hauptscenen vermag sie in dem beschränkten Raume unterzubringen, den Mittelpunkt der Heilsgeschichte, die Kreuzigung, und an sie gleich anschliessend den erschütternden Schlusspunkt des ganzen Spieles: das Weltgericht! Zu diesem gehören auch die Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen, welche sich in der äusseren Vorhalle an die Gestalten der Ecclesia einerseits, der Synagoge andererseits anreihen. Wir werden sie im folgenden Kapitel als das Gefolge der beiden Königinnen näher kennen lernen.

Wie sinnig und klar erscheint nun die ganze Anordnung eines solchen Portalschmuckes, wie entbehrlich all die tiefsinnigen allegorischen Bezüge, die selbst ein Schnaase früher noch diesem Portalschmucke zu Grunde legte, wie ordnet sich alles zu einem schönen harmonischen Ganzen, in welchem alles, selbst die Aufstellung der Figuren und ihre Reihenfolge, wohldurchdacht, sagen wir richtiger: getreu nacherzählt ist![2])

II.

Ihr Eingreifen in verschiedene Scenen.

Die Verschmelzung des Streitgespräches mit dem Prophetenspiele hatte aber auch noch die zweite wichtige Folge, dass Kirche und Synagoge von nun an berechtigt waren, in jede beliebige Scene des ganzen Dramencyklus einzugreifen, auch da, wo sie eigentlich chronologisch undenkbar sind. So tritt z. B. in dem Maestrichter Spiele (Nr. 4) die Ecclesia sogleich nach dem Sündenfall und dem Rat der Erlösung des Menschengeschlechtes hervor, um die Propheten aufzurufen, ein zweites Mal aber, als der erste Schritt zur Verwirklichung dieser Erlösung, die Verkündigung an Maria, geschehen ist. Es ist das Amt, welches Augustinus im Prophetenspiele zukam, wo er bald die einzelnen Scenen einleitete, bald ausführlich erklärte, bald selbsthandelnd mit eingriff, das Recht, das wir in einigen Fronleichnamsspielen auf den Papst übertragen sahen. — Die Synagoge ihrerseits

---

[1]) Die Engel mit Rauchfässern in der innersten Bogenlaibung verdanken diesen Platz einer Jahrhunderte alten Tradition.

[2]) Zur Erheiterung lese man den betreffenden Abschnitt in Dr. Franz Büttner's Dissertation: Adam und Eva in der bildenden Kunst, pg. 51—53, den er fast wörtlich zu einem Artikel im Repertorium für Kunstwissenschaft X, pg. 435—437 wieder verwandte, wo dieser unermessliche Blödsinn doppelt komisch wirkt. — Sonstige Litt. ausser dem berührten Artikel in Schnaases 1. Aufl. IV, 401 fg. noch Bock, der Bildercyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. S.-A. aus d. christl. Kunstblättern, Freiburg 1862.

bedurfte kaum erst der Mündigsprechung durch das Prophetenspiel. Denn eine Judenschule (Synagoge) fehlte bei keinem grösseren Heilsdrama auf der Bühne. Hier ist naturgemäss der Sitz aller Bosheit, hier werden die Pläne geschmiedet zum Untergang der heiligen Personen, von hier aus begleiten die Juden alle Handlungen Jesu mit argwöhnischen Blicken und hebräischem Kauderwelsch oder komischen Gesängen,[1]) oft auch durch lebhafte Einsprache. Die Synagoge brauchte sich also nur an die Spitze der dort versammelten Juden zu stellen, um so als deren Wortführer in allen möglichen Scenen auch ausserhalb des Prophetenspieles eingreifen zu können. Darum darf der Synagogus des Frankfurter Spieles von 1493, darum der Sinagoga des Alsfelder von 1501 so keck bei fast allen Ereignissen mitsprechen. Der Rolle der Synagoge war damit der allerweiteste Wirkungskreis eröffnet. Es wird nach diesen Ausführungen verständlich sein, warum man schon in der zweiten Hälfte des 12. Jh.'s im Tegernseer Antichristspiele wagen konnte, Ecclesia und Synagoge gänzlich losgelöst von der Passion auf die Bühne zu bringen, warum man von der gleichen Zeit an in den Werken der bildenden Kunst ihre Gestalten in Scenen verwoben findet, die weder mit der Kreuzigung oder einer anderen Passionsscene noch mit dem Prophetenspiele etwas zu thun haben.

Es würde ebenso ermüdend als weitläufig sein, die Darstellungen der Kirche und Synagoge bis in die äussersten Winkel ihres scenischen Bereiches zu verfolgen. Selbst wenn sich Verfasser darauf beschränken wollte, aus der ungeheuren Fülle des bildlichen Materiales nur für die Scenen anschauliche Beispiele beizubringen, welche in den oben besprochenen Dramen an unserem Auge vorüberzogen, so würde dies ein allzu reichhaltiges und dabei nicht einmal übersichtliches Bild geben. Um dies zu vermeiden und doch andererseits die Ausführungen über die ungeahnt starke Einwirkung des geistlichen Schauspieles auf die kirchliche Kunst auf eine möglichst breite Grundlage innerhalb unseres Bilderkreises zu stellen, habe ich mich darauf beschränkt, die eigentlichen Passionsscenen, welche, wie gesagt, unter den bildlichen Denkmälern die Hauptmasse ausmachen, für deren Uebereinstimmung mit dem Schauspiele aber in den bisherigen Abschnitten genügend Belege beigebracht worden sein dürften, nicht weiter im Zusammenhange zu behandeln, dafür aber die beiden andern grossen Cyklen der Heilsgeschichte, das Marienleben und das Weltgericht, einer näheren Betrachtung zu unterziehen und dann namentlich diejenigen Spiele zu berücksichtigen, welche uns nur in Denkmälern der bildenden Kunst erhalten sind.

III.

Kirche und Synagoge im Marienleben.

„Das heutige Schauspiel stellt den entscheidenden Moment vor Augen, das Drama des Mittelalters alle Handlungen, die ein Ganzes bilden. Diese Beschaffenheit des Dramas geht mit den zeichnenden Künsten des Mittelalters gleichen Schritt, die *Specula humanae salvationis,* die *Biblia pauperum,* die Skulpturen an den Portalen der Kirchen, die Oelberge, die alten Gemälde u. s. w. stellen womöglich den ganzen Verlauf der heil. Geschichte dar, sie häufen ihre Gruppen in Zwerggestalten, um die biblische Vollständigkeit zu erreichen.“ Diese Worte des feinfühligen Mone[2]) muss man sich gegenwärtig halten, wenn man die Darstellungsweise der Heilsgeschichte im Mittelalter verstehen will. Um zum Beispiel die Verkündigung an Maria in den Augen der Zuschauer vorzubereiten, ist nicht nur die ganze Vorgeschichte Marias notwendig, sondern auch der Sündenfall der Stammeltern, und darum wiederum die Erschaffung derselben,

---

[1]) cf. dazu Froning 273 fg. Kummer, Erlauer Spiele, zu No. V.
[2]) Altteutsche Schausp. pg. 16.

und die ganze Weltschöpfung überhaupt. So beginnt das Maestrichter Passionsspiel mit der Weltschöpfung und dem Sündenfalle und dem Aufruf der Ecclesia an die Propheten, ehe die Verkündigung des Engels an Maria stattfinden kann.

In einer Handschrift der Seminarbibliothek zu Poitiers[1]) (15. Jh.) zeigt uns eine Miniatur Gott Vater, der von den Evangelistensymbolen, den Cherubim, Seraphim und „himmlischen Musikanten“ umgeben auf seinem Throne sitzt, unter ihm eine lange Reihe von Patriarchen und Propheten. Zu seinen Seiten aber stehen zwei mächtige Gestalten, links Moses, der Vertreter des alten Gesetzes, der in der bildenden Kunst oft an Stelle der Synagoge tritt, mit den Tafeln und der zerbrochenen Fahne, auf welcher „Pascha“ geschrieben steht, rechts Ecclesia, wie gewöhnlich als purpurgekleidete Königin, den Kelch mit der Hostie in der Hand. Es ist der „Rat der Erlösung“, der hier dargestellt ist, die Scene, welche den Aufruf der Ecclesia an die Propheten im Maestrichter Spiele zur Folge hat, die Scene, bei der auch in dem niederdeutschen Schauspiel von Arnold Immessen David mit den Häuptern der Propheten zugegen ist. Auch das französische Spiel Nr. 5 beginnt: *Deus pater stet in Paradiso in cathedra,* und zahlreiche von den bei Sepet besprochenen Prophetenspielen beginnen mit der Weltschöpfung, dem Sündenfalle und dem sich daran anschliessenden Rat der Erlösung. Dass bei dieser Scene die Ecclesia und Synagoge in vielen Spielen zugegen waren, zeigt uns auch die Miniatur auf fol. 129b der Historienbibel A: Wiederum Gott Vater auf seinem Throne, umgeben von den Evangelistensymbolen, neben ihm Ecclesia und Moses mit der zerbrochenen Lanze.[2]) Ja bei dem dieser Scene noch vorausgehenden Engelsturz finden wir die Kirche in Historienbibel B fol. 1a zugegen, ebenso in der grossen Fensterrose im nördlichen Transsept der Kirche St. Johannis zu Lyon (Vitr. d. B. 203). Hier zuoberst Gott Vater auf seinem Throne, rings um ihn anbetende Engel, in der Mitte der Rose die gekrönte Kirche mit Fahne und Kelch, unter ihr aber Lucifer, der gefallene Engel, der sich in die Tiefe stürzt, und noch weiter unten die Erschaffung Evas, — also alles entsprechend den Eingangsscenen der grossen Dramencyklen. In G fol. 3a ist die Ecclesia sogar schon beim Anbeginn alles Werdens zugegen: Gott Vater trennt die Veste vom Wasser, die Ecclesia steht mit Krone, Fahne und Kelch unter ihrem gotischen Giebelhäuschen, rings vom Meer umflutet. Nur im geistlichen Schauspiele kann die Erklärung für solche Zusammenstellungen gefunden werden, nur auf Grund dieser Anschauungen kann es verständlich erscheinen, wenn in den Dichtungen der gleichen Zeit Ecclesia und Synagoge der Maria schon vor der Geburt Christi erscheinen. In einer der verbreitetsten und auch in Laienkreisen sehr bekannten Dichtung, dem Marienleben Bruder Philipps,[3]) heisst es bei Schilderung der Reise des heiligen Paares nach Bethlehem:

„Marîâ dô ze Jôsep sprach
'ich das gelâzen niht enmac.
ich ensage dir diu gotes taugen
diu got gezeigt hât mênen ougen.
zweir slahte liute stuonden
vor mir; die einen wâren kunden,
die andern was diu heidenschaft,
der was vil mit grôzer kraft.

---

[1]) Beschr. von Cousseau, Mém. sur l'ancien liturgie d. diocèse de Poitiers, in d. Mém. de la société des antiquaires de l'ouest, Poitiers 1839, Bd. V, 215.

[2]) Der Maler, welcher unverstanden kopierte, vermengte mit der Gestalt der Ecclesia einige Attribute der Synagoge.

[3]) des Kartäusers, abgefasst um 1300 in der Kartause Seitz in Steyermark, herausgb. v. Rückert im 34. Bd. der Bibliothek der deut. Nat. Litt. 1853. Die latein. Quelle der Dichtung wies Massmann Heidelberger Jahrbücher 1826 pg. 1184 nach in der oft abgeschriebenen „Vita beatae Mariae virginis et Salvatoris metrica“, einer Zusammenstellung der kirchl. Tradition um die Wende des 12./13. Jh.'s, in Istrien oder Friaul entstanden, Grundlage auch für das bekannte Marienleben Walters von Rheinau.

die juden weinten unde klagten,
mit vreuden grôz die heiden lachten;
unvrô was diu judenschaft,
vroelîch was diu heidenschaft.“ (Rückert V. 1948 fg.)

Darauf erklärt Maria ihrem Manne, dass dies „die Zeichen bedeute“, die an ihrem Kinde geschehen sollten. Deutlicher und kürzer sagt es die Kölner Weltchronik[1]) (Cap. 35, fol. 270): *zweyer hande lúte vor ir standent, das eine was die judescheit die weinte. So was dos ander die heydenschafft die lachete urd worent frolich.* — Sehr sinnig verzierte daher der Künstler, welcher die lateinische Bibel von 1428 in München fertigte, das Initial des Matthäus-Evangeliums im Innern mit der Wurzel Jesse, aussen aber mit den geschickt einkomponierten Gestalten der Ecclesia auf dem Tetramorph, der über ihren Esel gestürzten Synagoge.[2])

Aus den „Emblemata biblica“ (Ms. lat. 11560) auf der National-Bibliothek zu Paris.

Natürlich fehlen Kirche und Synagoge nicht bei der Geburt Christi, denn hier war ihnen ja mehr als bei irgend einer anderen Scene der Platz durch das Prophetenspiel bereitet. Die Juden, denen Augustinus am Weihnachtsabend so eindringlich die Geburt des Heilandes verkündete, begnügten sich nicht damit, von ihren Plätzen aus dem Kirchenvater oder seinen Propheten zu widersprechen, sie schaarten sich auch um die Krippe des Christkindes selbst, verspotteten es und sangen dazu das höhnische Lied:

Nunquam natura — frangit sua jura,
Ut Virgo Deum pareret — et virginitate careret.

So sagt das Erlauer Krippenspiel ausdrücklich in seinen Bühnenbemerkungen: *In cunabilis Christi debent esse Maria, puer, Joseph, obstetrix et duo angeli et duo citharistae et pastor et Judeorum synagoga. Et procedunt usque ad locum, ubi ludus fieri debet. Primo Judeorum synagoga, quorum magister cantat:* (folgt das

---

[1]) Eine auf der Kölner öff. Bibliot. befindliche elsässische Historienbibel des 15. Jh.'s.
[2]) cf. oben pg. 91.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

obige Lied). Dies Lied wiederholt der *Chorus Judeorum.* Weiterhin singt der „Magister“ ein hebräisches Lied und nach der Anbetung durch die Hirten stimmt er wieder ein Lied voller Spott und Hohn an:

Joseph, Maria gib ich dir,
Eia zwen phenning gib du mir! u. s. w.,

das der Chor wiederholt. (Kummer a. a. O. pg. 5 fg.). Dasselbe Lied singt der Sinagoga auch in Künzelsau und Alsfeld. Nur so sind Bilder zu erklären wie das in B fol. 161 b, wo eine Schaar Juden mit höhnischen Gesichtern das in seinem Wiegenkasten liegende Christkind betrachten; wie das in C fol. 124 a, wo Jesaias das Christkind auf den Arm genommen hat und es den Juden zeigt, von denen einige gläubig ihre Kniee beugen, andere wütend mit Steinen nach der Gruppe werfen.[1]) Hinter Jesaias erblicken wir die Ecclesia mit ihrem Kreuzstabe, eine gute Illustration für die Verschmelzung der Disputatio mit dem Prophetenspiele. Auf fol. 202a derselben Handschrift und ebenso in B fol. 214a liegt Maria wieder auf dem Bette, vor ihr das Kind zwischen Ochs und Esel, neben ihr der alte Joseph mit Judenhut und Krückstock. In der Mitte aber steht die Kirche. Was thut sie hier? Es wird uns klar aus einem Bilde in A fol. 62a. Hier hat die Ecclesia das Christkind auf den Arm genommen, wie oben Jesaias. Statt der höhnenden Judenschaar ist hier aber nur die Synagoge dargestellt, die verstockt dem Heile der Welt den Rücken kehrt. Mit dicht verbundenen Augen tappt sie hinweg. Noch drastischer ist dies in F (der Oxforder Historienbibel) dargestellt: Hier hat wieder die Ecclesia das Kind freundlich auf den Arm genommen, die Synagoge aber wankt hinweg mit zerschmetterten Tafeln und fallender Krone (abb. Twining pl. 60, 8). Es scheint also der Kampf der beiden Königinnen direkt bei der Geburt Christi ausgefochten worden zu sein. Und wie sonst in den mit der Passion verknüpften Streitgesprächen die Ecclesia wohl den soeben mit Christi Leidensblut gefüllten Kelch erhoben und ausgerufen haben mag: *Mit Christi Blut überwind' ich dich!* (Beischrift am Strassburger Münster), so mag sie bei der Weihnachtsscene das neugeborene Kind erhoben haben, um mit diesem die Erfüllung ihrer Prophezeiungen zu erweisen. Doch damit begnügte sie sich nicht: Es schlossen sich eindringliche Worte an die Anhänger der Synagoge an. Dass die Predigt nicht immer vergeblich war, sahen wir auf dem Bilde mit Jesaias nebenan, wo ein Teil der Juden sich gläubig bekennt. Die auf Tafel V Nr. 4 nach A fol. 46a wiedergegebene Scene zeigt den Erfolg ihrer Worte noch besser: Hier geleitet sie eine Schaar Juden zu dem Christkinde, das auf dem Schosse der Mutter sitzt. Gläubig beugen jene ihre Kniee und werden von dem Kinde augenscheinlich in Gnaden aufgenommen. Aber diese Schmach vermag die Synagoge nicht zu überleben. Nach der Frankfurter Dirigierrolle sollen ihr bei dem Uebertritt ihrer jüdischen Begleiter zum Christentume Mantel und Krone herabfallen, zum Zeichen, dass ihre Herrschaft zu Ende sei, hier aber stürzt sie sogar entseelt zu Boden (siehe Tafel V Nr. 3). Die Juden aber entblössen ehrerbietig vor Ecclesia das Haupt und bekennen sich zu ihrer Lehre. Nur der alte jüdische Oberpriester mit seinen ihm treu gebliebenen Genossen vermag sich noch nicht in die neue Lage zu finden, erschreckt über den Tod seiner Herrin erhebt er die Hände. Das sind Scenen so voll dramatischen Lebens, dass man ein ganzes Schauspiel sich daraus wiederherstellen kann, welches gegenüber den erhaltenen Streitgesprächen manche interessante Abweichung zeigt.

(Der Vollständigkeit wegen sei hier noch angefügt, dass ausser dem Prophetenspiele am Weihnachtsabend auch noch andere Momente den Personen der Kirche und Synagoge den Eintritt in die Weihnachtsscene geebnet haben können, so die Verse des 44. Psalm, welche in der ersten Nocturn des Weihnachtsfestes

---

[1]) Siehe umstehendes Bild. — Ebenda auf fol. 106a sehen wir die vorausgehende Scene: Maria liegt auf dem Bett, Joseph neben ihr hält das Kind. Daneben steht Jesaias und ein König mit weissagend erhobenen Händen. Aehnlich ist die Scene auch auf fol. 184a ebenda.

zur Verlesung kommen: *„Adstitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate. Audi filia, et vide, et obliviscere populum tuum et domum patris tui“*, und dann vielleicht die uralte Klage der Rachel, eine der Grundlagen des Weihnachtsspieles, denn in der „Kindheit Jesu“ bei Mone heisst es: *„Hie klagt die cristenhait ire kind“*. (Mone, Schausp. d. M.A. I, 179.)

Die weiteren Scenen des Marienlebens, die in den geistlichen Schauspielen zur Darstellung kamen, fallen zusammen mit den Passionsscenen. Dann wird uns aber der Lebensabend der Gottesmutter, ihr Tod, ihre Himmelfahrt und Krönung wieder in besonderen Scenen vorgeführt. Natürlich fehlen auch bei diesen die Gestalten der Kirche und Synagoge nicht. Ja es scheint sogar, dass letztere nicht nur für die grossen Dramencyklen die Ecksäulen im eigensten Sinne des Wortes bildeten, sondern dass ihr Streit auch als Rahmen für kleinere Ausschnitte aus dem allgemeinen Heilsdrama benutzt wurde, wie eben für ein Mariä-Himmelfahrt-Spiel. Das scheint mir wenigstens die beste Erklärung für die Anwesenheit ihrer grossen Gestalten am

Südportal des Strassburger Münsters.

Es ist ein Marienportal, für welches es sich sogleich durch die Statue der Gottesmutter oben darüber und durch die Auswahl der dargestellten Scenen: Tod, Begräbnis, Himmelfahrt [1]) und Krönung Mariae — zu erkennen giebt. Vollständig wird das Bild erst durch die Wiederherstellung der 12 Apostel in den Laibungen beider Thüren, welche der Zerstörungswut der französischen Revolution zum Opfer fielen. [2]) Dann bietet der Portalschmuck eine überraschende Uebereinstimmung mit einem Mariä-Himmelfahrt-Spiel in der Art dessen, welches uns Mone nach einer Innsbrucker Handschrift des 14. Jh.'s gab (Altt. Schausp. pg. 21 fg.). Wenn auf der ersten Scene, dem Tode Marias, die Jünger wehklagend das Lager umstehen, so entspricht das zwar nicht nur dem Schauspiele bei Mone (pg. 57 fg.), sondern auch dem Berichte der apokryphen Evangelien, aber gerade diese sind in vielen Fällen ein Beweis dramatischen Einflusses, da sie auf die Ausgestaltung der Mysterien von grösster Tragweite waren, wie Koloff [3]) nachwies.

Dass auf demselben Bilde Christus neben dem Bette seiner sterbenden Mutter steht und deren Seele in Gestalt einer kleinen Puppe in Empfang nimmt, kann ja auf die alte bildliche Tradition dieses Vorganges zurückgehen, geschieht aber ebenso in dem Mariä-Himmelfahrt-Spiel. *(Anima Mariae recipitur a Jhesu. Dominica persona vadit ad coelum bajulans animam matris suae,* pg. 63.) In dem Spiele wird der Leichenzug durch die Juden gestört, doch diese werden zur Strafe mit Blindheit geschlagen, die Hände des *Princeps Judeorum* erst durch sein Bekenntnis für Christus wieder von der Bahre gelöst. Dieser Zwischenfall ist auf der modernen Ergänzung dieser Scene in Strassburg nicht mehr sichtbar, [4]) wir finden ihn aber auf vielen entsprechenden Denkmälern. [5]) Doch das sind keine zwingenden Gründe für Annahme dramatischen Einflusses, diese finde ich erst in der Anwesenheit der 12 Apostel in den Thürlaibungen. Was haben diese hier nochmals in solcher Grösse zu schaffen, während sie doch schon bei dem Tode und Leichenzuge Mariä dargestellt sind? Das Mariä-Himmelfahrt-Spiel bei Mone

---

[1]) Begräbnis und Himmelfahrt modern ergänzt.

[2]) Durch eingefügte Säulen ersetzt. Phot. Wolff, Constanz, auch abb. bei Hartel, Architekton. Details d. M. A. tf. 5 — in seiner früheren Gestalt bei Schaddäus a. a. O.

[3]) Koloff, der evangelische Sagenkreis, Raumers histor. Taschenbuch, 4. Folge, 1. Jahrg. 1860, pg. 368. Ueber die Beliebtheit der Apokryphen im Volke cf. Lehner, die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, 2. Aufl. 1886, pg. 256 u. 281, u. Springer, Repertor. V, 226 fg. spez. 227.

[4]) Der Stich von Schaddäus ist mir nicht mehr zur Hand.

[5]) So an der Aussenwand des Chors von Notre-Dame de Paris und auf einem Schnitzaltar des 15. Jh.'s im Seitenschiff der Schwabacher Stadtpfarrkirche.

beginnt damit, dass die 12 Apostel ihr Credo hersagen. Dann nehmen sie Urlaub von Maria und beginnen ihr Bekehrungswerk unter Juden und Heiden. Petrus, Andreas, Matthias, Simon werden uns einzeln in ausführlichen Scenen bei dieser Arbeit vorgeführt. Als das Ende der Maria herannaht, werden die Apostel durch einen Engel alle ins Sterbehaus zusammengeholt, sie umstehen das Sterbebett, sie tragen den Sarg auf ihren Schultern zum Grabe, sie singen ein Loblied bei Marias Himmelfahrt, ich denke, das sind Gründe genug, ihre Darstellung in lebensgrossen Figuren an dieser Stelle zu erklären.

Etwas unvermittelt schliesst sich dem Spiel bei Mone eine nochmalige Aussendung der Apostel, die Bekehrung des Kaisers Titus und sein Krieg gegen die Burg der Juden an (Fragment). Ob die in der Mitte des Strassburger Portales thronende Königsgestalt damit in Beziehung zu bringen ist, erscheint mir zweifelhaft.[1]) Die Anwesenheit der Synagoge aber war gerade bei einem Mariä-Himmelfahrt-Spiel angebracht, weil ja in demselben die Blindheit, Verstocktheit und endliche Bekehrung der Juden samt ihrem *Princeps Judeorum* eine grosse Rolle spielt. An drei Stellen werden ihnen lange Predigten gehalten, und der bei Mone sich unvermittelt anschliessende kriegerische Kampf gegen das Judentum muss doch ursprünglich auch eine sinnvollere Beziehung gehabt haben. Aber auch abgesehen davon ist die Aufstellung von Kirche und Synagoge zu Seiten des Strassburger Marienportales wohl gerechtfertigt und durchaus innerlich begründet, wie wir oben sahen.

Als Zeugen und äusseren Rahmen bei der Krönung Mariä finden wir Kirche und Synagoge auch wieder auf einer Miniatur des 13. Jh.'s in einer Bibel aus Corbie auf der Stadtbibliothek zu Amiens, deren Aehnlichkeit mit entsprechenden Darstellungen an Kirchportalen auch Rigollot[2]) auffiel. Die Marienportale an der Liebfrauenkirche zu Trier und am Dome zu Magdeburg enthalten wieder die grossen Statuen der Kirche und Synagoge. Ebenso schliessen diese beiden Gestalten eine Reihe Scenen des Marienlebens ein auf einem Klappaltärchen aus Wallrosszahn im Domschatz zu Halberstadt,[3]) ebenso auf einem ähnlichen Elfenbeinaltärchen ehemals in der Sammlung Spitzer (Album I, No. 63), — hier unter ihnen in den Flügeln Petrus und Paulus. Ferner sind hier zu nennen ein Elfenbeinaltärchen im South-Kensington-Museum (No. 176 des Katalogs von 1862) aus der Sammlung Morland-London[4]), und wohl von derselben Hand das in der Sammlung Edmond Waterton, London.[5]) Ein weiteres Exemplar kam 1888 bei Lempertz Söhne-Köln zur Versteigerung, abb. in Schnütgens Zeitschrift für christl. Kunst I, tf. 16. Auf diesen zuletzt genannten Kunstwerken ist übrigens ihre Beziehung zu den Passionsscenen wieder in den Vordergrund gerückt. Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese zierlichen, meist französischen, Klappaltärchen des 13. und 14. Jh.'s zuweilen einfach eine gedrängte Wiedergabe des Passionsspieles im kleinen sind, wie viele gleichzeitige Kirchportale im grossen.

Der Originalität halber sei in diesem Zusammenhange die „*Vierge ouvrante*“ im Louvre erwähnt, eine Elfenbeinstatuette der Maria, die sich aufklappen lässt. Die Innenseiten zeigen dann die ganze Passionsgeschichte in zahlreichen kleinen

---

[1]) Ueber die Deutung der Figur cf. Kraus, Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen I, 459 fg. („irdischer König zur Pflege des weltlichen Rechtes“). An eine Weltgerichtsscene darf hier schwerlich gedacht werden, die Apostel sind hier nicht als Beisitzer des jüngsten Gerichts, sondern als Teilnehmer des Marienspieles zugegen.

[2]) Rigollot, Essai histor. sur les arts du dessin en Picardie. Mém. des antiquaires de Picardie 1840, pg. 100 No. 47, wo auch abb. pl. 18.

[3]) nach Westwood, pg. 451 vom Ende d. 13. Jh.'s. abb. M. d. k. k. C. K. 1868, tf. zu pg. LXXVIII, Text dazu ebenda pg. 451.

[4]) wohin es aus der Pariser Sammlung Soltykoff gelangte; abb. bei Labarte Hist. des arts industr. au m.-a. I, pl. 18, bei Maskell, Catalogue of fict. iv. in the South K.-Mus. pl. zu pg. 69.

[5]) aus Dijon, abb. Weale, Instrumenta ecclesiastica, pl. 4, No. 5.

Scenen, bei der Kreuzigung natürlich wieder Ecclesia und Synagoge.[1]) — Rein allegorisch und unabhängig vom Drama sind wohl Darstellungen aufzufassen, welche die Gottesmutter mit dem Kinde feierlich thronend zwischen den Gestalten der Ecclesia und Synagoge zeigen, wie z. B. die von Grimouard (Rev. de l'art chrét. 1873, 8; Guide I, 52) wiedergegebene Miniatur aus C fol. 4a, oder die in A fol. 5b, wo die Ecclesia dem Christkinde den Kelch darbringt, die Synagoge sich störrisch abwendet. In B fol. 115a ist mit der gleichen Scene die Darstellung des Weltgerichtes verbunden. Dies leitet uns über zur Betrachtung dieses dritten grossen Ideenkreises des geistlichen Schauspieles.

IV.

Kirche und Synagoge im Weltgerichtscyklus.

Nirgends zeigt sich die ganze Gedankentiefe und Innerlichkeit der Empfindung des christlichen Mittelalters wahrer und ergreifender als in der Darstellung des Weltgerichtes. Die frühesten erhaltenen Denkmäler kirchlicher Wandmalerei des Mittelalters sind Weltgerichtsbilder. Wohl in keiner mittelalterlichen Kirche, wo es irgend die Mittel und der Raum erlaubte, fehlte eine Darstellung des Weltgerichts. So schloss auch das geistliche Schauspiel, nachdem es im Laufe der Jahrhunderte jenen charakteristischen Zug nach Vollständigkeit angenommen hatte und zu einer Encyklopädie der ganzen Welt-Geschichte ausgewachsen war, mit der erschütternden Tragik des jüngsten Gerichtes und bildete diesen letzten Teil so weit aus, dass er als dritter, selbständiger Cyklus neben den des Marienlebens und der Passion trat. Ja, die Schwere seines Gehaltes überwog die der andern derartig, dass die ganze Heilsgeschichte unter diesem Gesichtspunkte dargestellt wurde. Die Kreuzigung betrachtete schon Augustinus als Sinnbild des jüngsten Gerichts, und im Tympanon der Freiburger Münstervorhalle fanden wir um das Kreuz Christi und das Weltgericht als Mittelpunkt alle andern Scenen angeordnet. Ganz besonders wurde die Abkehr des Judentums am Kreuze als eine Vorbedeutung für die Verdammnis der Ungläubigen am jüngsten Tage aufgefasst. Dieser Gedanke vermag uns schon zur Genüge zu erklären, dass die Gestalten der Kirche und Synagoge gerade im Darstellungskreise des Weltgerichts eine besondere Rolle spielen, ganz abgesehen von ihrer Stellung als Eckpfeiler des ganzen Heils-Dramas.

A.

Zum Weltgerichtscyklus gehört das nach der Anschauung des Mittelalters dem Weltende voraufgehende Auftreten des Antichrist's. Mit diesem fanden wir Ecclesia und Synagoge verknüpft in dem Tegernseer Antichristspiele von 1188. Aber ein wichtiger Unterschied war dort zu bemerken: Die Synagoge beharrte nicht bei ihrem Unglauben, wie in den Streitgesprächen, sondern entsprechend der biblischen Anschauung, dass das Judentum zwar am letzten von allen Völkern, aber doch endlich einmal zum Heile eingehen solle, liess sie sich durch die Propheten Enoch und Elias von dem falschen Glauben an den Antichrist bekehren, bekannte laut die Dreieinigkeit und starb mit den Propheten zusammen mutig den Märtyrertod für ihren neuen Glauben. Darum trat auch die Ecclesia bei dieser Scene nicht mehr als die unversöhnliche Gegnerin auf, sondern trauernd über den Tod der mutigen Bekennerin (Froning, pg. 223. cf. oben pg. 71). Dieser versöhnliche Schluss ihres Verhältnisses hat mit der Tendenz der Streitgespräche nichts zu thun, er geht

---

[1]) Abb. Archivio storico dell' arte I, 320. Viollet-le-Duc, Dict. du mobilier. 2. Aufl. I, 133. Annal. archéol. XX, 181. Ebenda ausführl. Beschreibung und Abb. der einzelnen Teile XX, 181 u. 316; XXII, 258; XXV, 165; XXVI, 410 u. XXVII. a. v. O. — Die Gestalten der Eccl. u. Sy. bei B. de Montault, Iconogr. II, No. 239.

auf andere Quellen zurück als jene. Dass die Entkristlegende öfters auf der Bühne mit dem Ideenkreise des Streitgespräches verknüpft zur Darstellung kam, erscheint mir unwahrscheinlich, weil dem judenfeindlichen Schauspiele des Milttelalters eine solche Lösung des Konfliktes sicher nicht nach Geschmack war. Auch sprechen die Weltgerichtsbilder dagegen, welche mit Vorliebe die Synagoge — bis zum Ende blind und verstockt — samt ihren Genossen direkt zur Hölle fahren lassen. Vielleicht war dies aber im 12. Jh., aus welchem uns ja leider nur dies eine Spiel erhalten ist, doch hin und wieder der Fall. Wäre uns der *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg erhalten, er würde uns treffliche zeitgenössische Illustrationen zum zweiten Teile des Tegernseer Dramas und zur Entkristlegende überhaupt bieten. Man setzt die künstlerische Ausschmückung der Handschrift, die uns der Brand der Strassburger Bibliothek im Jahre 1870 für immer entriss, um 1180 an, also 8 Jahre früher als Zezschwitz die Aufführung des Tegernseer Dramas. Lasteyrie hat aus dem Nachlasse des Grafen Bastard festzustellen vermocht, was auf den verschiedenen Blättern des unersetzlichen Werkes dargestellt war. (Gazette archéol. 1885 fg.) Darnach zeigte fol. 241 b: Der Antichrist enthauptet Enoch und Elias, verführt die Könige, den Klerus und das Volk, — bewirkt mehrere Naturwunder, — fol. 242 b: Lässt Gläubige auf verschiedene Weise zu Grunde gehen, blenden, steinigen u. s. w. fol. 243b: Der Antichrist wird durch einen Engel geschlagen, die durch ihn verführten Gläubigen bekehren sich und die Juden lassen sich taufen, auch die Synagoge lässt sich taufen. Es sind also dieselben Scenen wie dort. (Ueberhaupt würde der Hortus deliciarum uns eine ähnliche Vielseitigkeit der Verknüpfung der Synagoge mit allen möglichen allegorischen und dramatischen Scenen bieten wie die besprochenen französischen Historienbibeln. So befand sich z. B. auf fol. 167 b die Taufe der Synagoge durch Petrus, auf fol. 65 a eine figurenreiche Scene nach der Apokalypse, bei welcher die Synagoge als geflügelte Gestalt erschien, die Wanne der „Impietas“ ergriff und sich nach dem einstürzenden Turme Babylons erschrocken umschaute u. s. w.)

Ob auch die unten auf Taf. V No. 2 nach A fol. 42a wiedergegebene Scene zu einem Antichristspiele gehört? Man sieht die Synagoge mit verbundenen Augen und zerbrochener Fahne neben einem Taufstein stehen und auf das darin befindliche Wasser hinweisen. Neben ihr wird ein Priester gesteinigt, zwei andere Gestalten, nach dem abgeschlagenen Kopfe am Fusse des Taufsteins zu schliessen ebenfalls Priester, liegen geköpft am Boden. Im Hintergrund wird noch eine vierte Person hingerichtet. Ich wüsste keinen anderen Zusammenhang herauszufinden, als die Hinrichtung der Propheten auf Befehl des Antichrist. Dass die Synagoge sich hier zum Taufwasser bekennt, würde auch passen.

In B fol. 149 b befindet sich ebenfalls eine Scene, die in diesen Zusammenhang zu gehören scheint: Die Synagoge steht mit verbundenen Augen und ihren üblichen Attributen seitwärts. Zwei heilige Männer mit langen Bärten, Bücher unter dem Arm, also wohl Elias und Enoch, reden ihr zu. Vor ihnen steht eine Schaar lebhaft bewegter Juden. In den Wolken werden 2 Engelsköpfe sichtbar. Eine scherzhafte Behandlung der Entkristlegende in Verknüpfung mit dem Judentume zeigt das Fastnachtsspiel „*Des Entkrist Vasnacht*“, [1]) in welchem die Juden gleich beim ersten Erscheinen des Antichrist diesem zufallen, erst nach ihnen in komischer Weise Kaiser, Bischof, Abt u. s. w. Wie eine Parodie der Legende erscheint ferner das Fastnachtsspiel „Von dem Herzogen von Burgund“, [2]) worin die „Sibilla“ als Schiedsrichterin auftritt. Der falsche Messias erscheint von Rabbinern begleitet, lässt ein Wunder geschehen und verkündet sich als den wahren Messias. Aber durch das Glücksrad, dessen Entscheidung er anruft, und durch die Sibylle wird er entlarvt. Furchtbar ist die Strafe: Die Rabbiner werden an die Euter einer Sau gelegt und stossen jeder ein anderes Wehgeheul aus, der

---

[1]) Aus dem 15. Jh., bei Keller, Fastnachtsspiele II, pg. 593.
[2]) Keller a. a. O. I, pg. 169 fg.

Messias aber wird unter fortwährendem Geschrei: Peita, peita, peita! unter den Schwanz der Sau gesteckt. (Diese Scene ist in einem der bekannten, grossen Judenspottblätter des 15. Jh.'s in Holzschnitt und in zahlreichen Skulpturen an deutschen Kirchen, wofür Otte [Handb. I, 494] 11 Beispiele aufführt, verewigt worden.)

B.

Die Verknüpfung der Kirche und Synagoge mit dem Weltgerichte selber ist leider in keinem der besprochenen Dramen mehr erhalten. Und doch muss gerade hier der Antisemitismus des Mittelalters besonders üppig emporgewuchert sein. Beim Weltgericht bot sich ja die beste Gelegenheit, dem gehassten Volke all die Sünden vorzuwerfen, die ihm das Mittelalter schuld gab, und es zur Strafe dafür zur Hölle fahren zu lassen, was die Ecclesia in verschiedenen Streitgesprächen schon androhte (cf. oben pg. 77 und 78).

Hat doch der Hortus deliciarum in seiner vierstöckigen Hölle einen eigenen grossen Kessel für die „Judei" aufgestellt, in welchen eine Anzahl Juden, natürlich noch mit ihren hohen Spitzhüten auf dem Kopfe, geschmort werden! Soeben bringt ein Teufel ein neues Opfer, einen alten nackten Juden, der kopfüber zu seinen Glaubensgenossen gestürzt wird, ein zweiter höllischer Geist macht sich das Vergnügen, mit einer Mistgabel zwischen den Juden zu schüren, ein dritter schiebt einen Juden in die Flammen (abb. Gazette des beaux-arts 1873, II, 555). Gewiss wird die Ecclesia nicht versäumt haben als letztes energisches Mittel zur Bekehrung der verstockten Gegnerin auf das jüngste Gericht zu verweisen, bezw. dasselbe sogleich aufführen zu lassen. Schon das älteste erhaltene Weltgerichtsspiel, das der klugen und thörichten Jungfrauen (Anfang 11. Jh's.) wandte sich ermahnend durch den Mund des Propheten an die ungläubigen Juden. Dass auch sonst das Prophetenspiel mit der Aufführung des Weltgerichtes verknüpft wurde beweist das erschütternde Weltgerichtslied des Thomas von Aquino: *„Dies irae dies illa solvet saeclum in favilla"* durch die Berufung auf *„teste David cum Sibylla"*.[1]) Es entspricht nur dem maasslosen Judenhasse des Mittelalters, dessen dunklen Schatten wir bei dieser Studie auf Schritt und Tritt begegnen, dass auch dieser letzte Versuch der Ecclesia fehlschlug: In B. fol. 91 a streckt Christus die Linke verfluchend gegen einen Haufen Verlorener aus, die kopfüber in den geöffneten Höllenrachen stürzen. Die letzte derselben ist die Synagoge mit verbundenen Augen und fallenden Gesetzestafeln. Ein kleiner Teufel heisst sie schadenfroh willkommen. Ja auf dem Weltgerichtsfresko in der Kirche zu Dernbach (bayrische Rheinpfalz) erscheint sie beladen mit der Verantwortung für ihr ganzes Volk: Ein jüdischer Priester drängt zwei, wie es scheint weibliche, Gestalten in den Höllenrachen, die Synagoge aber hilft ihm dabei.[2]) Auf der Miniatur in C fol. 182 a beschränkt sie sich wenigstens darauf, trauernd zuzuschauen, wie der Teufel an einer Kette die Verdammten zur Hölle schleift. Auch auf dem kleinen französischen Reisealtärchen aus Elfenbein im Berliner Museum erscheint sie nur als Zuschauerin (hinter dem knieenden Johannes).[3])

Eigentümlich ist die Darstellung auf einem Denkmal, das etwa der gleichen Zeit wie der Hortus deliciarum entstammt, einer Patene im Stifte Wilten in Tirol:[4]) Die Synagoge besteht hier, wie so oft, aus einer Mehrzahl von Juden. Sie marschieren direkt in das Höllenthor ein. Der vorderste trägt ein grosses

---

[1]) cf. Daniel, thesaur. hymnolog. V, pg. 114 u. 115.

[2]) Soviel die mangelhafte Abb. auf pg. 194 des 1. Bds. der „Baudenkm. der Pfalz", herausgb. v. d. pfälz. Kreisgesellschaft Ludwigshafen 1884, erkennen lässt. Das sehr beschädigte Fresko, dort wohl mit Recht dem 13. Jh. zugewiesen, enthält zweifellos die Reste einer grossen Weltgerichts-Komposition.

[3]) No. 490. abb. Bode-Tschudi, Katalog tf. LXIII.

[4]) abb. Jahrb. d. K. K. C. K. 1860, tf. V, bespr. pg. 3 fg. von Weiss, auch als S.-A. erschienen. Mit Abb. wiederholt bei Atz, Kunstgesch. von Tyrol und Vorarlberg, pg. 203 fg.

Spruchband „Sinagoga“, der letzte von ihnen sieht sich traurig nach der hinter ihm geschlossenen Thür des Paradieses um, die durch 2 Cherubim und einen Engel bewacht wird. Gegenüber geleitet Christus die Seligen, die er auf der daneben befindlichen Darstellung aus der Vorhölle befreit hat, in das Paradies. Der ganze Hass gegen die Verstocktheit der Juden spricht aus den Versen der Umschrift:

Que reprobat Christum — Synagoga meretur abissum,
Ecclesie fidei — dat gratia gaudia celi.

Also wieder der direkte Gegensatz zwischen Ecclesia und Synagoge! Die erlösten Seelen bilden ohne weiteres die Ecclesia, wie dies ein Passionshymnus der gleichen Zeit noch deutlicher sagt:

Qui sub morte tenebantur — Vita duce liberantur,
Nuda gemunt tartara.
Sponsam suam ab inferno — Regno locans et supremo
Noster traxit Orpheus.[1])

Den Mittelpunkt jener Wiltener Patene bildet die Kreuzigung, und auf dem zugehörigen Kelche bezieht sich die Umschrift auf die Scheidung der Kirche und Synagoge am Kreuze:

In Testamento veteri, quasi sub tegumento
Clausa latet nova Lex, novus in cruce quam reserat Rex.

Diese Abkehr des Judentums am Kreuze direkt vereinigt mit der dafür erfolgenden Höllenstrafe zeigt eine Miniatur im Bestiarium des Herzogs Wilhelm von der Normandie auf der Pariser National-Bibliothek (13. Jh.): Zur Rechten des Gekreuzigten kniet die Kirche in Gestalt gläubiger Christen, zur Linken stürzen die Juden in den Höllenrachen ohne auf die Worte ihres Gesetzgebers Moses zu hören, der sie auf den Gekreuzigten verweist. In den höllischen Flammen tauchen bereits eine Menge Judenköpfe auf, die ein kleiner Teufel von oben pflichteifrig auf und niederstampft.[2])

C.

Das Gleichnis der klugen und thörichten Jungfrauen ist ein Sinnbild des jüngsten Gerichtes. Gern wurde es auf der Bühne mit der Darstellung desselben verknüpft oder auch einfach an Stelle desselben aufgeführt, so eben jenes älteste französische Spiel aus Limoges. Wie das Prophetenspiel mit diesem verknüpft ist, so konnte wohl auch das Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge damit verknüpft werden. Aber nicht dieser Zusammenhang war es wohl, welcher die beiden Gegnerinnen zu Anführerinnen der klugen und thörichten Jungfrauen machte, sondern die Parallele zwischen Ecclesia, der Braut Christi, und den klugen Jungfrauen, welche als Bräute des Herrn zur Hochzeit gelangen. Ebenso ergaben sich die thörichten Jungfrauen, welche von dem Bräutigam zurückgewiesen werden, als ein Sinnbild der Synagoge, welche von Christus verstossen wird und die Hochzeit des Lammes versäumt.

Wir finden daher an unseren mittelalterlichen Kirchen die 10 Jungfrauen nicht nur oft in unmittelbare Nähe der Ecclesia und Synagoge gerückt, — am Westportal der Liebfrauenkirche zu Trier befinden sie sich z. B. in der Bogenlaibung, die sich von der einen zur andern spannt,[3]) ähnlich in der

---

[1]) Aus St. Martial-Limoges. Drewes VIII, pg. 33, Str. 6a u. 8b.

[2]) Abb. Mél. d'arch. II, pl. 27 u. Revue de l'art chrét. 1861, pg. 33 u. 157. Ueber den Caladrius oben auf dem Kreuze und seine Beziehung zum Judentume cf. Mél. d'arch. II, pg. 129 fg. Vitr. d. B. pg. 128—130. Aehnl. Idee betr. Adler ebenda pg. 127.

[3]) Das ganze Portal, abb. bei Hartel a. a. O. tf. 7. aus'm Weerth, Kunstdenkm. des Rheinlandes, tf. LIX. Die Fig. der Ec. u. Sy. bei Caumont, Abécédaire pg. 356, im Bullet. monumental IX, pg. 77 u. 78. cf. auch Annal. archéol. XI, 283—284.

Vorhalle des Magdeburger Domes,[1]) in der Vorhalle des Freiburger Münsters schliessen sie sich seitwärts an Ecclesia und Synagoge an, an einem Seitengiebel der Martinikirche zu Braunschweig[2]) stufenweise nach unten hin —, sondern Ecclesia und Synagoge treten direkt an ihre Spitze, ja in ihre Zahl ein. In einer Handschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jh.'s auf dem Berliner Kupferstichkabinet[3]) thront Christus auf der einen Seite als Weltenrichter, von der andern kommen in zwei Reihen 4 kluge und 4 thörichte Jungfrauen auf ihn zu, geführt von Kirche und Synagoge. Dass letztere als ganz dazu gehörig betrachtet sein wollen beweist die Uebereinstimmung in Kostüm und Farbe. Die klugen Jungfrauen und Ecclesia sind sämtlich bunt gekleidet, tragen grosse Kronen, offenes, blondes Haar, Mäntel und brennende Lampen. Nur durch den Kelch mit der Hostie und die Kreuzfahne ist die Kirche aus ihnen kenntlich. Die Synagoge dagegen trägt wieder das vorschriftsmässige gelbe Gewand, wie ihre 4 Begleiterinnen. Durch eine fallende Krone, den Bockskopf und das zerbrochene Banner ist sie vor ihren Begleiterinnen ausgezeichnet, welche nur die üblichen umgestürzten Lampen führen und verzweifelte Geberden zur Schau tragen.

Noch deutlicher zeigt uns eine gestickte Altardecke aus Göttingen im Berliner Kunstgewerbe-Museum (13. Jh.) in der Mitte (oberhalb einer Darstellung des Todes Mariae) den Weltenrichter, dem rechts die Ecclesia mit 4 Jungfrauen naht. Hier trägt sie sogar selbst eine brennende Lampe und unterscheidet sich nur durch die Kreuzfahne von ihrem Gefolge. Links entfernt sich die Synagoge, ebenfalls mit einer umgestürzten Lampe, wie ihre Begleiterinnen. Der Bockskopf in ihrer Hand lässt keinen Zweifel darüber, dass es die Synagoge selber ist. —

Eigentümlich ist die Anordnung auf einer rheinischen Emailarbeit des 12. Jh.'s im Cluny-Museum zu Paris.[4]) Hier sitzt die Ecclesia unter der letzten Arkade der einen Langseite, ein Kirchenmodell auf dem Schosse haltend. Ihr nahen von links her die 5 klugen Jungfrauen. Entsprechend sitzt Christus am Anfang der andern Seite, hält die Tafeln (oder ein Buch) und winkt die klugen Jungfrauen heran. Die thörichten nahen ihm mit umgestürzten Lampen von rechts her. Die Synagoge ist nicht darunter, kann sich aber auf den verlorenen Teilen dieses Denkmals befunden haben. Dass bei diesen Darstellungen nicht jedesmal ohne weiteres an dramatische Aufführungen gedacht werden darf, ist klar. Der liturgische Zusammenhang ist z. B. kenntlich an der Darstellung des Kirchportals zu Longnoul (Dep. Seine et Oise)[5]): Die Reihe der klugen Jungfrauen in der Bogenlaibung links vom Tympanon wird nach unten abgeschlossen durch einen frisch grünenden Baum, das Sinnbild der Ecclesia, die Reihe der thörichten auf der rechten Seite durch einen verdorrten Baum, dem die Axt an die Wurzel gelegt ist, — das Sinnbild der Synagoge. Dieselbe Darstellung wiederholt sich an der Kathedrale von Amiens.[6])

---

[1]) cf. Brandt, der Dom zu Magdeburg. 1863, pg. 40.
[2]) abb. Lübke, Gesch. d. deut. Kunst, pg. 386.
[3]) No. 98 des alten Bestandes, vorletztes Blatt.
[4]) No. 4496 u. 4495 b. Es sind 2 abgerissene Langseiten eines Kastens.
[5]) 13. Jh. Phot. Mieusement No. 403.
[6]) cf. Bullet. monument. XII, 102 fg.

Zwölftes Kapitel.

Weitere Ergänzungen zu den Bühnenrollen von Kirche und Synagoge aus den Kunstdenkmälern.

Wenn die Ansicht überhaupt der Bestätigung bedurfte, dass in den zufällig erhaltenen Dramen trotz ihrer mannigfaltigen Ausbildung des Streitgespräches doch nur ein verschwindender Bruchteil der Fassungen erhalten sei, in welche das hohe und späte Mittelalter das so beliebte, volkstümliche und zeitgemässe Thema kleidete, so ist dieselbe schon durch die Ausführungen des vorigen Kapitels über das Auftreten der Kirche und Synagoge im Marienleben und im Weltgerichtscyklus gegeben worden. Für die Verknüpfung unserer Personen mit diesen Darstellungsgebieten lagen aber doch wenigstens einige, wenn auch nicht zahlreiche, litterarische Belege vor. Jetzt möchte ich die Aufmerksamkeit der Litterarhistoriker noch auf eine Spielart unseres Themas lenken, deren Spuren bisher in keinem der erhaltenen Dramen aufzufinden waren. Und doch müssen gerade derartige Fassungen des Streitgespräches wenigstens in Frankreich und Burgund nicht allzu selten gewesen sein. Es ist dies:

Das Eingreifen Christi in den Kampf der Kirche und Synagoge.

Am Karfreitag erhob die Ecclesia den Kelch mit dem Blute Christi als Waffe gegen den Unglauben der Synagoge, am Weihnachtsfeste das neugeborene Christkind, wie wir oben sahen, — was konnte aber wirkungsvoller ihren Beweis von der Messianität Christi unterstützen, als wenn plötzlich der Auferstandene selbst auf der Bühne erschien, die Synagoge zu Boden schmetterte und seiner Braut die Fahne des Sieges in die Hand drückte? Damit war der Streit endgültig entschieden und Veranlassung gegeben, die Hoheit und Macht der Kirche zu preisen. Sicher hat sich das geistliche Schauspiel des Mittelalters diesen Effekt nicht entgehen lassen. Es ist wohl möglich, dass Bilder, die zunächst auf liturgische bezw. patristische Anregungen zurückgingen, im einzelnen Falle die Veranlassung waren, diesen neuen Zug dem Streitgespräche einzuverleiben. Viel besprochen und oft abgebildet ist ja das Glasfenster des Abtes Suger von St. Denis,[1]) das Christus in der Mitte zwischen Ecclesia und Synagoge darstellt, wie er der Kirche die Krone aufsetzt, der Synagoge den Schleier von den Augen nimmt. Ganz entsprechend muss die Darstellung auf einem Taufstein des 12. Jh.'s im Museum zu Amiens sein, nur dass er hier der Synagoge die Binde über die Augen zieht.[2]) Auf zahlreichen andern Darstellungen sitzt Christus auf einem Throne zwischen beiden, die Synagoge von sich stossend, die Ecclesia heranrufend, so auf dem Tympanon des 12. Jh.'s am Hauptportal von St. Benigne zu Dijon,[3]) auf der erwähnten Mantelagraffe im Domschatz zu Lincoln, auf einer Miniatur auf fol. 253a des Liber

---

[1]) In der dortigen Kathedrale. Abb.: Vitr. d. B. Et VI, D. Twining, pl. 27. Lasteyrie, Hist. de la peinture en verre, pl. III. Labarte, Hist. des arts industriels III, pl. 52.

[2]) cf. Grimouard, Guide III, 380.

[3]) Nur in der Abb. bei Plancher, Histoire de Bourgogne T. 1 pl. zu pg. 503 erhalten.

Floridus zu Gent am Beginn der Genealogie Christi,[1]) aber bei allen diesen Darstellungen ist natürlich der Gedanke an dramatischen Einfluss ausgeschlossen. Auch eine Scene wie die in C fol. 139b, auf welcher Christus die Ecclesia mit ihrem Gefolge von Klerikern begrüsst, die Synagoge mit ihren jüdischen Begleitern zurückweist, hat schwerlich etwas mit dem Drama zu thun. Wohl aber glaube ich den Hauch des Schauspiels zu spüren, wenn in C fol. 22a Christus in einer gewölbten Kirchenhalle der Synagoge eindringlich zuredet, wozu ein Kleriker das aufgeschlagene Buch emporhält, wenn er die dennoch am alten Glauben festhaltende in G fol. 24b zornig vor sich her stösst und dafür auf fol. 21b der Ecclesia die Hand auf die Schulter legt, wenn er auf fol. 89a ergrimmt zusehen muss, wie die halbnackte Synagoge ihre Irrlehren verbreitet und

Aus der Historienbibel der Jeanne d'Evreux (Ms. franc. 9561) auf der National-Bibliothek zu Paris. (13. Jahrhundert.)

sie zur Strafe dafür auf dem danebenstehenden Bilde durch sein Machtwort zu Boden schmettert.[2]) Noch deutlicher sehen wir das Eingreifen Christi auf dem hier wiedergegebenen Bilde aus G fol. 74b: Christus hat die Gesetzrolle der Synagoge zerrissen, entseelt liegt die hässliche Alte am Boden. Ein schwarzer Kittel umhüllt ihren Leib, ein weisses Kopftuch das Haupt. Neben ihr liegt zerbrochen ihre grüne Fahne mit dem Wappentiere des Skorpions. Von rechts her naht die liebliche jungfräuliche Ecclesia im roten Gewande mit Krone und Strahlennimbus. Sie trägt die weisse Kreuzfahne und den Kelch. Teilnehmend beugt sie sich über die gefallene Gegnerin. Christus hält über ihr

---

[1]) cf. oben pg. 28 Anm. 6. Die Ecclesia hat hier den Taufstein neben sich.

[2]) Beischrift: *Jhucrist qui fiert la sinagogue et la répiece et la fet tot mesele et labat.* Die Synagoge erscheint in dieser Hs. fast immer halbnackt, ein schwarzes Fell um die Hüften geschlagen.

das Buch, in welchem ihr Sieg begründet ist, und zeigt ihr die am Boden liegende Feindin. Hinter Ecclesia werden 2 Chorknaben sichtbar.

In anderen Fällen scheint Christus nur Zuschauer des Streites gewesen zu sein ohne persönlich einzugreifen, so z. B. in A fol. 69a, wo er nach beendigtem Kampfe seine Braut zu ihrem Siege beglückwünscht.

Eine höchst merkwürdige Darstellung ist die, welche auf untenstehender Abbildung nach fol. 40b des Codex A wiedergegeben ist: Die Synagoge mit der Krone auf dem Haupte und den unversehrten Gesetzestafeln wird von vier langbärtigen Propheten in den Sarg gelegt. Ecclesia steht am Kopfende des Sarges und schaut betrübt dem Vorgange zu, Christus aber steht am Fussende und segnet die Leiche ein. Nach der Darstellung des Endes der Synagoge, wie sie in derselben Handschrift auf fol. 44a gegeben ist (siehe Tafel V Nr. 3)

Aus der burgundischen Historienbibel Ms. franc. 166 auf der National-Bibliothek zu Paris. (15. Jahrhundert.)

muss dieser versöhnliche Schluss doppelt überraschen. Anderen als dramatischen Einfluss vermag ich in dieser Scene nicht zu erkennen, nur fehlen, abgesehen von dem Schlusse des Tegernseer Antichristspieles, alle litterarischen Parallelen. Das Bild ist als Gegenstück zur Darstellung der Klage Israels um den Tod Marias, der Schwester Moses', eingefügt. Aber die Beischrift: „der Tod Marias in der Wüste, und dass auch Aaron und Moses darin gestorben, bedeutet, dass das alte Gesetz die Gläubigen nicht aus der Wüste dieses Lebens hinaus zu führen vermag, sondern nur das neue Gesetz“ — giebt auch keine triftige Erklärung.

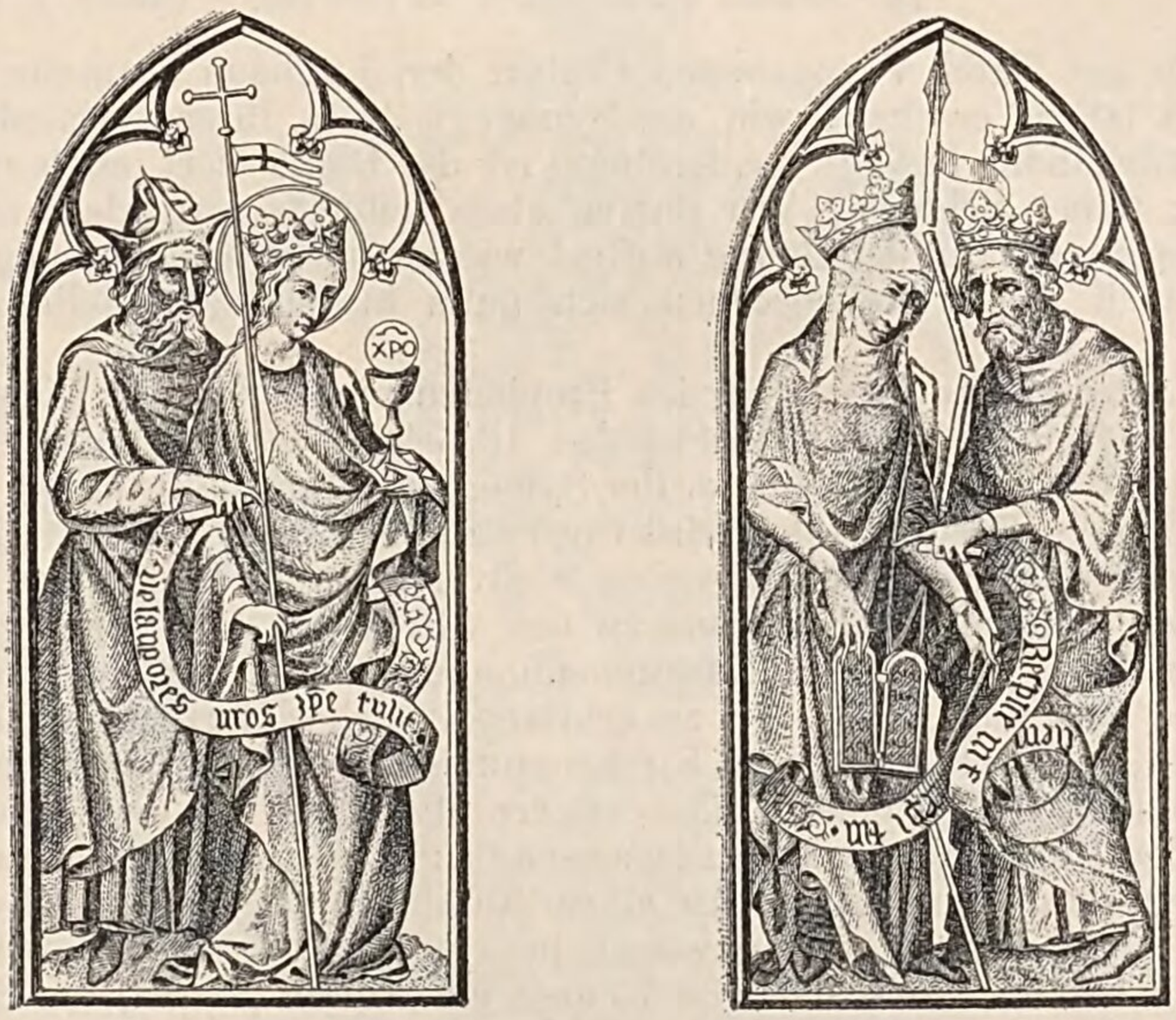
II.

Das Eingreifen der Propheten Christi in den Kampf der Kirche und Synagoge.

Die Anwesenheit der Propheten beim Begräbnis der Synagoge giebt Veranlassung, noch einen kurzen Blick auf die mannigfaltigen Verschlingungen des

Prophetenspieles mit dem Streitgespräche zu werfen: Dass die Ecclesia an Stelle des Augustinus trat und die Propheten des Sermo zur Verkündigung ihrer Weissagungen aufrief, sahen wir in verschiedenen der erhaltenen Dramen. Nirgends aber fanden wir Scenen, in welchen die Ecclesia oder die Synagoge mit einzelnen derselben in besondere Beziehung traten oder die Propheten eigenmächtig sich in den Streit mischten, etwa wie sie in dem Sündenfall Arnold Immessens selbständig mit Gott verhandelten und untereinander Beratung hielten. Und doch ist die Annahme nur zu nahe liegend, dass auch diese freiesten Schösslinge des Sermo ihre Ranken um den Bühnenkampf der beiden Königinnen schlangen. Aus den Denkmälern der Kunst ist auch hierfür die Bestätigung zu holen:

Auf einem seidenen Altarumhang des 14. Jh.'s im Louvre (*Salle des Dessins* XVIII, Nr. 1342), einst von Karl V. von Frankreich der Kathedrale von



Von dem Altarumhang aus Narbonne im Museum des Louvre (14. Jahrhundert.)
(nach Didron).

Narbonne zum Geschenk gemacht, sind in feiner, grauer Malerei die Hauptscenen eines Passionsspieles dargestellt. Auf dem Kreuzigungsbilde [1]) erscheinen in gotischer Umrahmung seitwärts über den Bildern der Stifter (Karl V. u. Johanna von Bourbon) links die jugendlich schöne Ecclesia mit Kelch und Hostie, begleitet von Jesaias, der sie mit den Worten *„Vere languores nostros ipse tulit“* (Jes. 53, 4) zum Gekreuzigten heranleitet. Gegenüber wendet sich die alte Synagoge trauernd ab. Die zerbrochene Fahne, herabfallende Krone und Tafeln sind wieder ihre Abzeichen. Vergebens sucht sie König David mit den Worten: *„Respice in faciem Christi tui“* (Ps. 83, 10) zur Umkehr zu bewegen. Ganz abgesehen von dem durchaus dramatischen Charakter und zahlreichen der Bühne entlehnten Einzelheiten sämtlicher Bilder dieses Umhangs möchte ich auf ein besonderes Merkmal aufmerksam machen, das in vielen Fällen die Uebertragung des auf der Bühne Geschauten für die Darstellung der Synagoge beweist. Die Binde, die sie hier wie auf so vielen anderen Denkmälern über den Augen trägt, ist ganz

---

[1]) abb. Annal. archéol. XXV, pl. zu pg. 103 (wonach unsere Abb.), bespr. pg. 123 dort. Das ganze Denkmal abb. a. a. O. XXII, pg. 61 fg., XXIII, pg. 105, XXVII, pg. 345.

durchsichtig. Das hat seinen Grund in der scenischen Aufführung. Wenn die Synagoge im Streite unterlag, so wurden ihr, wie wir das in mehreren Spielen sahen, die Augen verbunden. Aber damit war ja ihre Rolle nicht aus, sie blieb wie alle andern Spieler ruhig auf der Bühne, ja sie griff trotz ihrer verbundenen Augen noch öfters wieder in die Handlung ein. In Alsfeld z. B. führt sie gleich nach ihrer Blendung einen Tanz um das Kalb auf (Froning pg. 755). Dazu musste sie aber doch noch sehen können, und die Binde, die ihr umgelegt wurde, musste also durchsichtig sein. Es ist anzunehmen, dass in manchen Spielen die Synagoge sogar von Anfang an mit verbundenen Augen auftrat. In dem Fastnachtsspiele „Die alt und die neu ee“ sagt sie z. B. gleich beim ersten Auftreten:

Ich haiss und bin die sinagog .....
Nu des mein augen mir we tund,
Hat an dem aufsteigen der glast
Der sunnen mich geplent so fast etc. (Keller I, pg. 5).

Und aus den auf Tafel V gegebenen Proben der durchaus dramatischen Scenen des Codex A ist zu ersehen, wie die Synagoge trotz ihrer verbundenen Augen sich ganz selbständig bewegt. Allerdings ist die Binde dort auch nichts weiter als ein ganz feiner Schleier. Wir dürfen also weiter folgern, dass nicht nur die Synagoge genau so auf der Bühne auftrat wie sie jener Altarumhang zeigt, sondern dass auch solche Nebenscenen sich ganz in der dargestellten Weise abspielten.

Diese interessante Mischung des Prophetenspieles mit der Disputatio findet sich wieder auf einem Glasfenster des 13. Jh.'s in der Kathedrale von Mans.[1]) Hier ist Aaron der Begleiter der Synagoge, ohnmächtig bricht sie in seinen Armen zusammen, Ecclesia aber wird von Petrus gekrönt. Aaron ist ja überhaupt der spezielle Gefolgsmann und zuweilen Stellvertreter der Synagoge,[2]) daher gehört auch der blühende Stab Aarons zu den Attributen der Synagoge, z. B. am Magdeburger Dom. Aus diesem Zusammenhange ist wohl auch das von Veuillot[3]) wiedergebene Bild aus A fol. 6a zu erklären, welches Christus im Gespräch mit Ecclesia zeigt, daneben auf einem Kirchenstuhle einen König (David oder Salomo) und einen jüdischen Propheten. Eine andere Mischung mit dem Prophetenspiele scheint an den Kapitälen des Kreuzganges am Dome zu Monreale (Sizilien) dargestellt zu sein[4]) (um 1200). An einem Kapitäl in der Südostecke erblickt man dort Kirche und Synagoge im gewöhnlichen Schema, in der Südwestecke aber übergiebt die Kirche einem bärtigen Könige ein *Pedum rectum*, die Synagoge ist bei dieser Scene an den Handgelenken gefesselt. Ein langbärtiger Prophet erhebt klagend die Hände. Weiterhin noch zwei bärtige Propheten im Gespräch. Auch an der Kathedrale von Lyon ist am rechten Seitenportal (14. Jh.) in einem kleinen Vierpassrelief die Ecclesia in Gesellschaft eines Propheten dargestellt.[5]) In den Fialen, welche das Kreuzigungsbild im Missale Cameracense der Bibliothek zu Cambrai (Nr. 149) einrahmen, sind beide Frauen von einem Propheten begleitet.[6])

Dazu kommen noch die zahlreichen Denkmäler, welche uns Ecclesia und Synagoge als Mittelpunkt des ganzen Prophetenspieles

---

[1]) abb. Vitr. d. B. Et. VI. G. H., Twining pl. 59, 4 u. 5. Westlake, History of design in painted glass, London 1881, I, 123.

[2]) cf. darüber Martin, Mél. d'arch. III, pg. 63 fg.

[3]) Jésus-Christ pg. 336.

[4]) Ich kenne diese nur aus der Schilderung bei Springer, die m.-a. Kunst in Palermo, Bilder aus d. n. Kunstgesch. 2. Aufl. I, pg. 195 (erwähnt auch bei Dobbert, der Stil Niccolo Pisanos, pg. 44) und aus Notizen, die ich Herrn Provinzial-Konservator Clemen verdanke.

[5]) Begule, (der das Relief abb. in Lucien Begule et M. C. Guigne, Monographie de la cathédrale de Lyon. Lyon 1880. pl. IV, C. 2) denkt pg. 179 an Jesaias.

[6]) abb. Durieux, les miniat. des mss. de la bibl. de Cambrai, pl. 7.

zeigen, wie dies namentlich da noch gut zu erkennen ist, wo die mittelalterliche Ausmalung der Kirche erhalten ist. Als Beispiele nenne ich nur die Liebfrauenkirche in Halberstadt,[1]) den Dom zu Münster,[2]) die Johanniskapelle zu Brixen.[3]) Als die Gotik der Wandmalerei die Flächen genommen hatte liess man nicht nur an den Portalen dieselben Gestalten in Stein wiedererstehen — viele Kirchenportale zeigen zwischen den Statuen der Kirche und Synagoge auch die der Propheten — sondern auch im Innern der Kirchen, etwa oberhalb des Chorumgangs oder an den Emporen, von wo aus, wie früher ausgeführt wurde, vielleicht die Prophezeiungen vorgetragen wurden. Ein treffliches Beispiel dafür bietet ein Gemälde von Fritz Herlin in der städt. Sammlung zu Nördlingen, die Darstellung Christi im Tempel.[4]) Der Tempel ist eine gotische Kirche. An den Pfeilern des Chorumgangs, unterhalb

Aus den „Emblemata biblica“ (Ms. lat. 11560) auf der National-Bibliothek zu Paris.

einer Renaissance-Zwerggalerie, sind in lauter kleinen Freistatuen die Personen des Prophetenspieles aufgestellt, in ihrer Mitte wieder Kirche und Synagoge. Ebenso ist die reizende gotische Kapelle, in welcher St. Hieronymus studiert, das Titelblatt von A (cf. oben pg. 92 Anm. 2), geziert mit den Freistatuen der Synagoge und einzelner Propheten. Sehr vollständig scheint der Cyklus zu sein in den Glasfenstern unterhalb der grossen Rosette an der Westseite der Kathedrale von Metz. Ein Entwurf zu Glasfenstern ist eine Handzeichnung auf der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, die insofern

---

[1]) Zeitschrift von Quast & Otte a. a. O. II, 177, Bl. 12. Lübke, deut. Kunst pg. 277.

[2]) Geisberg, Merkwürdigkeiten der Stadt Münster. 8. Aufl. Münster 1885, pg. 18 fg.

[3]) Dahlke, Repertor. VI, 136 fg. Atz, Kunstgesch. von Tirol, 226 fg.

[4]) Ein Flügelbild vom Hochaltar aus der Georgskirche. Janitschek, deut. Malerei, pg. 281.

besonderes Interesse bietet, als Kirche und Synagoge hier als äusserer Rahmen für 8 Sibyllen dienen. In den Lunetten oberhalb der reichgezierten Renaissance-Arkaden, in welchen diese 10 Gestalten stehen, sind die Scenen eines Passionsspieles, beginnend mit der Begegnung Joachims und Annas, schliessend mit der Auferstehung Christi und der Dreieinigkeit, sichtbar, dazwischen die Statuen der Tugenden und Laster. Es scheint also hier dem Passionsspiele nur ein Sibyllenvorspiel ohne die männlichen Propheten vorausgegangen zu sein und zwar auf Befehl der Ecclesia und zu Nutz und Frommen der Synagoge, wie aus der Anordnung ersichtlich.[1])

Auf welche Weise wir uns etwa ein Prophetenspiel unter Leitung der Ecclesia vorzustellen haben, dürfte aus umstehender Miniatur aus Codex C fol. 87b zu entnehmen sein. Die Kirche mit Krone, Nimbus und Kelch thront auf einem Armstuhle in der Mitte zweier Gruppen heftig disputierender Männer, rechts zwei hohe Würdenträger der Kirche, links eine Anzahl Juden z. T. mit Spitzhüten, der vorderste mit einem langen Spruchbande, auf dessen Inhalt er sich zu berufen scheint. Es liesse sich an die Scene im Benedictbeurer Weihnachtsspiel denken, wo Augustinus und der *Episcopus puerorum* vor der Kirche sitzen und mit dem Archisynagogus und seinem Gefolge streiten. Die Propheten würden dann *„in loco secreto“* (Adamsspiel) harren, bis Augustinus ihres Zeugnisses bedarf und sie einzeln aufruft. In B fol. 2a sitzt Frau Ecclesia selbst am Lesepult, wie sonst der Lektor, zu ihrer Seite streitet ein Bischof (also wohl Augustinus), unterstützt von andern Klerikern, mit den Juden. Aber so ruhig spielt sich die Disputation nicht immer ab: In A fol. 21b hat sich der Bischof erhoben. Er hält sein Buch hoch empor und sieht den Anführer der Juden strafend an. Dieser aber beruft sich wieder auf sein Gesetz, dessen Tafeln sein Begleiter mit sich führt. Auf dem entsprechenden Bilde in B fol. 21b lässt er aber erschrocken die Tafeln fallen. In C fol. 77b kommt die Ecclesia den Bemühungen des Predigers zu Hilfe, indem sie den Auferstandenen als Beweis ihrer Lehre herangeleitet.

Auf anderen Bildern hat wieder die Synagoge die Führerschaft der Juden übernommen: In B fol. 44a steht der Prediger am Lesepulte, begleitet von 3 Klerikern, die Synagoge wendet sich aber verstockt von ihm ab. In A fol. 6a verweist er sie nach oben, sie schaut ihn aber nur spöttisch an und reicht den drei vor ihr knieenden Juden grosse Geldbeutel. (Auch die Statuen der Synagoge an St. Seurin zu Bordeaux und an Notre Dame zu Paris tragen einen Geldbeutel am Gürtel.) Es hilft nichts, dass in B fol. 52b die Ecclesia dem Bischof bei seinen Ermahnungen zu Hilfe kommt, dass sie auf fol. 277b derselben Handschrift die Juden selbst zum Taufstein hingeleitet um ihnen die Nutzlosigkeit der Beschneidung vor Augen zu führen, und „nicht aufhört, den Juden das Heil zu predigen“, wie die Beischrift sagt, — jene bleiben bei ihrer Verstocktheit, sodass schliesslich der Apostolicus („l'apostoile“) selbst in G fol. 89a in den Kampf eingreifen muss und die Juden aus der Kirche vertreibt. Doch scheinen, gerade wie in der Frankfurter Dirigierrolle und in dem Fastnachtsspiele (Nr. 11), schliesslich doch einige von den Juden der Predigt zuweilen Gehör geschenkt zu haben, denn in A fol. 29b sind sie auf die Kniee vor Ecclesia gesunken, die ihnen aus ihrem grossen Buche vorliest, die Synagoge aber wendet sich zornig ab. Auf fol. 65b derselben Handschrift liegen sie sogar flehend vor Ecclesia auf dem Boden, diese aber wird zum Lohne für ihren Sieg von Augustinus gesegnet.

---

[1]) Die Zeichnung befindet sich unter No. 8 u. 10 im 6. Amerbach'schen Sammelband. Herr Dir. Dr. D. Burckhardt teilte mir gütigst mit, dass die Entstehungszeit ca. 1505, das Ursprungsland das westliche Deutschland bezw. östl. Frankreich sein dürfte.

Dreizehntes Kapitel.

Liturgische Denkmäler der Kirche und Synagoge.

Es ist in den vorigen Kapiteln so ausführlich auf die Denkmäler eingegangen worden, welche einen Zusammenhang mit dem geistlichen Schauspiele erkennen lassen, weil es mir von besonderer Wichtigkeit erschien, die lebhafte Wechselwirkung zwischen Drama und kirchlicher Kunst im Mittelalter klarzustellen, und weil dazu wohl kaum ein anderes Gebiet so geeignet sein dürfte, wie das Prophetenspiel und die Altercatio. Doch wäre es einseitig, wenn nicht auch der Wechselwirkung zwischen Liturgie und bildender Kunst, die sich an unserm Bilderkreise verfolgen lässt, noch einige Aufmerksamkeit geschenkt würde, nachdem wir mit der Betrachtung der hierher gehörigen Denkmäler beim Ende des 11. Jh.'s stehen geblieben waren. Schlingen sich doch auf beiden Gebieten die Fäden von Liturgie und Drama oft so eng ineinander, dass eine Klarlegung des Ursprungs ohne Zerreissung des ganzen Gewebes unmöglich ist. Es kann freilich nicht all den allegorischen Beziehungen unseres Bilderkreises nachgespürt werden, in welchen sich die scholastische Weisheit des Mittelalters und mystische Gedankenspielerei gefiel, das würde die Arbeit ins Unendliche verlängern, — nur die Verbindung mit den wichtigsten kirchlichen Ideenkreisen soll an einigen besonders deutlichen Denkmälern dargelegt werden, um damit zugleich die Beliebtheit und Verbreitung unserer Gestalten auch auf diesem Gebiete und damit die Einheitlichkeit der verschiedenen Bereiche des mittelalterlichen Geisteslebens klarzustellen.

I.

Im Ideenkreise des erlösenden Kreuzes.

Die Erlösung der Menschheit am Kreuz bildete den Mittelpunkt des geistlichen Interesses im Mittelalter. Kein Wunder, dass gerade um das Kreuz sich eine unübersehbare Fülle allegorischer Gedanken rankten, von den Kreuzliedern des Venantius Fortunatus und dem berühmten Werke des Rhabanus Maurus *„De laudibus sanctae crucis“* an bis zu den inbrünstigen Gesängen der Mystiker über den „Maibaum“: Welch unendliche Fülle von Beziehungen knüpfte sich an den Lebensbaum, dessen Ikonographie allein ein dickes Buch erfordern würde, an die damit zusammenhängenden Ideenkreise des Weinstocks, der Kelter, der Mühle. Für welche Menge von Gedanken war der Kelch der Ausgangspunkt, vom Grabe Adams auf Golgatha an bis zur Ausgestaltung der Gralsage in den verschiedenen Ländern! Und da der Kelch das Attribut der Ecclesia ist, so ist diese schon dadurch mit all diesen Ideen verbunden. Dazu kommen die so beliebten und vielbesungenen Parallelen zwischen Eva, Vita, Ecclesia, Maria einerseits, zwischen Eva, dem Tode, der Schlange, dem Teufel und der Synagoge andererseits. Ja, da in der zweiten Hälfte des Mittelalters die Gestalten der Maria und der Ecclesia immer mehr verschmelzen, da in den Hymnen Maria oft einfach an Stelle derselben tritt und auch äusserlich immer mehr der Ausdruck für die Kirche wird, so gehört auch die ganze Fülle allegorischer Gedanken, mit denen die mittelalterliche Phantasie die Gottesmutter umwoben hat, in den Bilderkreis der Kirche und Synagoge. Dass ein auch nur flüchtiges Eingehen hierauf den Rahmen dieser Arbeit bei weitem überschreiten würde, ist leicht ersichtlich, auch darf ich mich hier um so kürzer fassen, weil Cahier und Martin gerade diese Klasse von Beziehungen und Denkmälern ungemein gründlich abgehandelt haben. Nur zum Beweise, dass

überall in diesem buntverschlungenen Geflechte von Ideen, wo sie Ausdruck in der bildenden Kunst fanden, auch die Gestalten der Kirche und Synagoge emportauchen, nenne ich das Kelterbild im Chor von St. Gilgen in Klein-Komburg (Schwaben), merkwürdig durch die Vereinigung der Kreuzigung Christi mit der Darstellung der Kelter,[1]) das Fresko im Dome zu Aquileja, von Stockbauer (a. a. O. pg. 233) dem 12. Jh. zugewiesen,[2]) das uns den Gekreuzigten als Weinstock zeigt. Mit einer Rebe des Weinstocks (oder dem Blutstrahl aus Christi Seite?) hat Ecclesia einen Fisch, die menschliche Seele,[3]) gefangen. Die Synagoge in ganz eigentümlicher Gewandung ohne alle Attribute, nur die Hände verzweifelnd ausbreitend, wie auf karolingischen Elfenbeintafeln, eilt hinweg. St. Michael, der *„principe della synagoga“*,[4]) in dessen Gesellschaft sie auch sonst gern erscheint, z. B. auf dem geschnitzten Chorgestühl der Kathedrale von Amiens von 1508,[5]) ersticht neben ihr den Drachen. Selbst in den Dichtungen vom Liebesbaum begegnen uns ihre Gestalten, so in dem „Arbre d'amor“ des Maffre d'Ermengaud von Beziers.[6]) Von Versinnbildlichungen ihrer Beziehungen zum ersten Menschenpaare nenne ich ein Glasfenster des 13. Jh.'s in der Kathedrale zu Angers, welches uns zur Rechten Christi die Ecclesia mit dem Kelche zeigt. Das Blut läuft darin über und träufelt herab auf Adam. Eva aber fängt das Blut aus Christi linker Handwunde auf.[7]) Die Beziehungen zum Sündenfalle erklärt ein Glasfenster in der Kathedrale von Sens, auf welchem an Stelle der Synagoge der Seraph mit dem soeben der Scheide entnommenen Schwerte neben Ecclesia erscheint, noch ausführlicher ein solches in der Kathedrale von Rouen, wo im Mittelfelde wieder der Seraph der Ecclesia entspricht, in den Seitenfeldern aber nochmals Ecclesia mit Maria, die Synagoge mit Johannes dargestellt ist.[8])

Alle diese Ideen finden sich aber um die Gestalten der Kirche und Synagoge in grösster Vollständigkeit geschlungen auf einer eigentümlichen Klasse von Denkmälern, deren Anfänge ich nur bis in den Beginn des 15. Jh.'s zu verfolgen vermochte, deren Ausläufer zugleich die spätesten mir bekannt gewordenen Darstellungen der Kirche und Synagoge enthalten. Es ist:

II.

Das lebende Kreuz.

Das bekannteste Denkmal dieser Gruppe ist das von Sommerard farbig in seinem Bilderatlas wiedergegebene italienische Tafelbild *„La croix*

---

[1]) abb. Lübke, Gesch. d. deut. Kunst, pg. 281. Pokroffsky, das Evangelium in Denkmälern der Ikonographie pg. 293. Christl. Kunstblatt 1883, pg. 53 u. 1887, pg. 39, wo auch ab pg. 36 eine Studie von Wernicke über „Christus in der Kelter“.

[2]) abb. Cahier, Mél. d'arch. IV, 196 u. Bertoli, Antiquitates urbis Aquilei, pl. zu pg. 406, bespr. bei Piper, der Lebensbaum, Ev. Kalender 1863, pg. 91 und Grimouard, Annal. archéol. XXVII, 210.

[3]) cf. dazu Cahier a. a. O. pg. 197 unten. Pitra, Spicileg. Solesmense III, pg. 552 fg. Piper, der christl. Bilderkreis, pg. 25 fg., wo weitere Litt. Aehnliche Darstellungen im Hortus deliciarum (Straub pl. XXIV, Lasteyrie, Gazette archéol. 1884, pg. 57 fg.) und im Chronikon Zwiefaltense auf der Stuttgarter Bibliothek.

[4]) cf. Springers Darlegungen hierüber contra Thausing in „Raffael u. Michelangelo“, 2. Aufl. II, pg. 376, Anm. 27.

[5]) abb. Jourdain et Duval, Hist. et description des stalles de la cathédrale d'Amiens. pl. XIII. Text pg. 47 fg. cf. auch Rev. de l'art chrét. 1889, pg. 475.

[6]) Abb. des Exemplares im Escorial in Bd. VI, pg. 377 des Museo espagnol de antigüedades. Eine Kopie auf der Pariser National-Bibliothek, Cod. franc. 858, fol. 6a (2 andere Kopien ebenda ohne Illustration), eine in Cod. 19, C. I, fol. 11b im British Museum).

[7]) cf. Bullet. monument. 1885, 160.

[8]) abb. Vitr. d. B. Et. XX, B. u. Et. XII, F., letzteres auch bei Lacroix et Seré, Le moyen âge et la Renaissance T. V, pl. IX.

vivante“, das wegen seiner Absonderlichkeit würdig befunden wurde, einem ganzen Saale des Musée Cluny zu Paris den Namen zu geben:[1]) Aus dem T-förmigen Kreuzesstamm wachsen nicht nur belaubte Zweige hervor,[2]) sondern auch 4 menschliche Arme, deren oberster mit einem Schlüssel das Thor der in Wolken über dem Kreuze dargestellten Himmelsburg aufschliesst, deren unterster, zu Füssen des Gekreuzigten aus dem Stamme hervorwachsend, mit einem Hammer gegen die zur Rechten dargestellte Hölle schlägt. In letzterer erhlickt man den Satan, durch eine Kette an den Kreuzesstamm gefesselt, Adam, Eva und andere aus dem Feuer auftauchende Seelen, die der Erlösung harren. Am Fuss des Kreuzes liegt ein Gerippe im Sarge. Der Sarg scheint durch eine Anzahl bärtiger Greise, worunter ein König (also vermutlich David und die „Propheten“) gehalten zu werden. Zur Rechten Christi sitzt die jugendliche Ecclesia, gestüzt und gehalten von den 4 Evangelisten, gekrönt durch den aus dem rechten Kreuzarme hervorwachsenden Menschenarm. Sie fängt das Blut Christi im Kelche auf. Auf der andern Seite des Gekreuzigten reitet die Synagoge mit verhülltem Angesichte auf einem Esel, dessen Hinterteil von Ratten zernagt wird. Sie trägt eine geknickte Fahne mit dem Skorpion als Wappentier. Der dem linken Kreuzesarm entwachsende Arm schlägt ihr ein Schwert in die Schulter.

Grimouard, der nur dieses Bild und die ähnliche Darstellung auf dem früher erwähnten Tympanon am Hauptportal von St. Martin zu Landshut kannte, verwarf den Symbolismus der lebenden Kreuzesarme als tiefsten Verfall der mittelalterlichen Ikonographie. Da ich aber im stande bin 9 weitere derartige Darstellungen aufzuweisen, die sich räumlich auf Italien, die Schweiz, Bayern und den Niederrhein und zeitlich auf zwei Jahrhunderte verteilen, da namhafte Künstler der Renaissance, ein Garofalo, ein Hans Friess, es nicht unter ihrer Würde hielten, dieses Schema auf grossen Gemälden wiederzugeben, so ist wohl der Gedanke an die Willkür eines einzelnen Malers oder Bestellers ausgeschlossen. Es muss ein liturgisch festgelegter und weitverbreiteter Gedanke die Veranlassung gewesen sein, nach welchem die Künstler in den verschiedenen Ländern der römischen Kirche arbeiteten, ohne dass ihnen „von irgend einem spitzfindigen Geistlichen in den Pinsel diktiert“ wurde.[3]) Gewiss werden sich auch in Frankreich derartige Darstellungen auffinden lassen, die 11 mir bekannten Beispiele, zu denen noch als 12tes eine unverstandene Nachahmung auf russischem Boden kommt, scheinen mir zu gewährleisten, dass eine Abhängigkeit im einzelnen ausgeschlossen ist. Dagegen spricht auch schon die ungeheure Verschiedenheit im Beiwerk, — kein einziges stimmt ganz mit einem anderen überein, — nur der Symbolismus der lebenden Kreuzarme ist allen gemeinsam. Es kommt dabei nicht in Betracht, dass auf einigen Bildern der rechte Arm sich darauf beschränkt die Ecclesia zu segnen, ohne ihr die Krone aufzusetzen, dass der linke der Synagoge das Schwert sowohl in den Kopf, als in den Hals, als auch zuweilen in die Schulter schlägt, einmal sogar ihr eine Lanze ins Genick stösst, dass Garofalo sich die Freiheit nimmt, die Seitenarme und den am Fusse des Kreuzes zu verdoppeln und dafür den oberen Arm wegzulassen, die Hauptsache: die Oeffnung des Himmels, die Zerstörung oder Schliessung der Höllenpforte und das uns hier am meisten interessierende Eingreifen der Kreuzarme in den Streit zwischen Kirche und Synagoge ist allen gemeinsam.

---

[1]) a. a. O. T. 10, Text V, 125. Salle du crucifix No. 737. Es befindet sich jetzt im Magazin und soll in den Louvre überführt werden, weshalb ich es im Herbst 1893 leider nicht besichtigen konnte. Didron, der es Annal. archéol. I, pg. 26—28 ausführlich beschreibt, weist es dem Ende des 15. Jh.'s zu. cf. auch Grimouard, Annal. archéol. XXVII, 213. Die Abb. bei Pokroffsky, „Arbeiten des 7. archäol. Kongresses“, Jaroslave 1887, Bd. 1. (Moskau 1890) u. in dem S.-A.: „Wandbilder in alten russ.-griech. Kirchen“, Moskau 1890, tf. 20, geht auf die Sommerard'sche Reproduktion zurück.

[2]) Wozu das „*Vexilla regis prodeunt*“ und „*Pange lingua*“ des Prudentius u. Petrus Damianus zu vergl.

[3]) cf. unten unter No. 3.

Es ist nach den zu Grunde gelegten Forschungsprinzipien selbstverständlich, dass die Erklärung dieses eigentümlichen Schemas im Gottesdienste gesucht werden muss. Freilich ist das Auffinden derselben nicht so einfach, denn dem Verfasser erging es wie einem Biographen des Hans Friess, dem „selbst katholische Geistliche“ die Symbolik eines derartigen Bildes „nicht genügend zu erklären vermochten.“ [1]) Gerade katholische Geistliche sind aber die berufenen Erklärer für dieses noch unaufgehellte Kapitel der Ikonographie, denn es gehört dazu vor allem eine gründliche Bekanntschaft mit der Entwicklung des Messopfers, wie sie dem Verfasser nicht zur Verfügung stand. Wer mit der Geschichte der Messe im 15. und 16. Jh. vertraut ist, für den muss es ein Leichtes sein, diesen Knoten, dessen Verschlingung ich wenigstens klar aufweisen zu können hoffe, vollends zu lösen. Den Wegweiser dazu bilden die Denkmäler selbst: Sehen wir von der Symbolik der Kreuzarme ab, so ruht der Schwerpunkt aller der im folgenden zu beschreibenden Darstellungen auf der Versinnbildlichung des Messopfers, dem die Wertlosigkeit des durch Christi Tod überflüssig gewordenen alttestamentlichen Opfers mit überzeugender Deutlichkeit gegenübergestellt wird. Der

Ueberblick über die Darstellungen des lebenden Kreuzes

wird dies bestätigen:

1) Tafelbild vom Ende des 15. Jh.'s im Musée Cluny zu Paris, oben bereits eingehend beschrieben. Es ist interessant durch die Auflösung des Tetramorph in die menschlichen Gestalten der vier Evangelisten mit ihren Symbolen und durch die Zuthat der Ratten auf dem Esel der Synagoge, enthält aber als einzigen Hinweis auf das Messopfer den auch in anderm Zusammenhange üblichen Kelch in der Hand der Ecclesia. Deutlicher spricht das folgende Denkmal:

2) Relief im Tympanon des Hauptportals von St. Martin zu Landshut, vom Jahre 1432 (cf. oben pg. 87).

Die Ecclesia ist hier ersetzt durch einen Priester, der die Messe celebriert, hinter ihm die betende Gemeinde, neben ihm die Kreuzesfahne. Zwei Engel halten ein Spruchband über ihm, von dessen Inschrift ich nur noch die Worte zu entziffern vermochte: *„Ein leben denen freyen, ein dod denen besen“*. Die gekrönte Synagoge hält einen Widderkopf und die zerbrochene Fahne. Neben ihr das früher schon erwähnte zusammenstürzende Götzenbild. Der rechte Kreuzarm segnet den Priester, der linke stösst der Synagoge ein Schwert ins Haupt, der untere hämmert auf das Höllenhaus los, in welchem die Seelen im Fegefeuer harren, der obere öffnet den durch Wolken angedeuteten Himmel.

Sehr ähnlich ist das auf Tafel VI hinten in Lichtdruck wiedergegebene

3) Altarbild des Hans Friess im Kantonal-Museum zu Freiburg i. d. Schweiz, von ca. 1506, beschrieben von Rahn (Anz. f. schweiz. Altertumskunde, Juli 1882), der es noch an seiner ursprünglichen Stelle in der Kirche zu Cugy sah, von Daniel Burkhardt (Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888, pg. 129), von Händtke (Jahrb. d. k. pr. K.-S. 1890, 181), zuletzt mit Abbildung von Berthier in der Vierteljahrschrift *Fribourg artistique à travers les ages,* Freiburg, April 1892. [2])

Der Priester ist wieder mit Celebration der Messe und zwar mit der Konsekration der Hostie beschäftigt. Zur Messe gehören auch die Geräte auf dem Altar. Zum Ueberfluss bestätigt auch noch die aufgeschlagene Seite des Mess-

---

[1]) Jahrb. d. k. pr. K. S. 1890, 181.

[2]) *„Publication des sociétés des amis des beaux-arts et des ingenieurs et architectes“*. Die Reproduktion dieses Lichtdruckes wurde mir von der genannten Gesellschaft in zuvorkommendster Weise gestattet, wofür auch an dieser Stelle mein Dank gesagt sei.

buches, welche die grossen Initialen T und C *(Te igitur* und *Communicantes)* erkennen lässt, dass hier die Messe versinnbildlicht wird. Linien verbinden die fünf Wunden des Gekreuzigten mit dem Kelche, zum Teil auch mit der Hostie. Die Synagoge sitzt auf ihrem zusammengebrochenen Esel. Die fallende Krone und gebrochene Fahne sind ihre bekannten Attribute, dazu kommt hier der Totenkopf, den sie an ihre Wange drückt, und die gekrönte Paradiesschlange, die sich über ihre rechte Schulter schlängelt. Eine bedeutende Abweichung gegenüber den bisher betrachteten Darstellungen zeigt der untere Teil des Bildes: Zwar schlägt auch hier wieder der hammerbewehrte Arm des Kreuzes gegen die Hölle los, ausserdem aber rennt Christus, jetzt als Auferstandener charakterisiert, dem Teufel die Kreuzfahne in den Leib und erfasst gleichzeitig Adam, die vorderste der Seelen im Fegefeuer, bei der Hand. Hinter letzterem werden Eva, Johannes d. Täufer und andere der Erlösung harrende Seelen sichtbar, links der *Limbus Infantium.*

4) Wandbild an der Aussenseite des Chores der Pfarrkirche zu Wasserburg (Oberbayern). Ich kenne es nur aus der Beschreibung bei Sighart (Gesch. d. bild. Künste im Königreich Bayern, pg. 572 fg.), der es der Zeit von 1460—1470 zuschreibt und einen Landshuter Maler als Urheber vermutet. Ecclesia ist wieder als Königin auf dem Tetramorph dargestellt, dafür aber erscheint unter ihr ein Bischof im Ornat (mit Nimbus!), der ein von Hostien umgebenes Kruzifix emporhält. Unter der Synagoge, die wieder auf dem niedergestürzten Esel sitzt, ist der Baum der Erkenntnis mit der Schlange dargestellt. Eva ergreift mit der einen Hand den Apfel, in der andern trägt sie den Totenkopf, den Hans Friess der Synagoge beigab. Zu bemerken ist noch, dass hier Gott Vater im Himmel sichtbar wird, dass ferner das Weltgericht mit in die Darstellung verflochten ist und dass Sibyllen und Propheten mit Spruchbändern das Ganze umrahmen. Auf dem

5) Fresko an einem alten Hause zu Brunneck in Tirol (abb. in Mitt. d. k. k. C. K. 1868, XXVI und wieder abgedr. bei Atz, der Kunstfreund, 1891, pg. 23), um 1520—30 entstanden, ist die Darstellung noch erweitert durch Maria, welche hinter Ecclesia ihren schützenden Mantel über die Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände ausbreitet, dahinter ein dürrer Baum mit der ehernen Schlange und einem Kruzifix. Dafür steht hinter der Synagoge ausser Eva mit dem Apfel noch der Tod mit der Sense und der Lebensbaum mit der Paradiesschlange. Das Einrennen des Höllenthores wird hier durch drei Engel besorgt, ausserdem hilft natürlich der untere Kreuzarm mit dem Hammer dabei. Sehr ähnlich ist

6) Miniatur in einem Graduale auf der Münchner Hof- und Staatsbibliothek (Cod. lat. 23041, c. pict. 3) von 1494—97, auf fol. 1 und wiederholt auf fol. 181, in die Initiale A einkomponiert. Gott Vater ist hier von Engeln begleitet, die Höllenfahrt Christi noch ausführlicher dargestellt, als bei Hans Friess. Dem Esel der Synagoge sind die Sprunggelenke durchschnitten. Der Tod hinter Eva fehlt.

7) Holzschnitt in Johann Wolffs „Lectiones memorabiles et reconditae", gedruckt in Lauingen bei Leonhard Rheinmichel im Jahre 1600, Bd. II, pg. 586. Falls der Holzschnitt aus dem Druckjahre stammt, ist dies die späteste mir bekannt gewordene Darstellung der Kirche und Synagoge. Die Abweichungen von den zuletzt beschriebenen Bildern sind unwesentlich, die Hölle ist hier merkwürdigerweise noch als Ungeheuer dargestellt. Die Synagoge führt statt der Fahne ein zerbrochenes Scepter.

8) Fresken in S. Petronio zu Bologna, erste Kapelle links vom Eingang, aus dem 2. Viertel des 15. Jh's. Abb. bei Jameson, History of our Lord II, 201. Fotografia dell' Emilia-Bologna No. 5012 und 5013. Erwähnt bei Thode, Franz v. Assisi, 509 Anm. 4.

Hier ist das Schema auf zwei Bilder verteilt: auf der Nordwand das lebende Kreuz mit Kirche und Synagoge, wobei besonders zu bemerken, dass die Synagoge

auf einem Ziegenbocke mit zerhackten Gliedern reitet und dass der untere Kreuzarm nicht mit dem Hammer bewaffnet ist, sondern das Höllenthor verriegelt. Auf der Südwand grosse Darstellung des Lebensbaumes, an welchen nochmals der Kruzifixus angenagelt ist. Die Schlange ringelt sich um den Stamm und spricht zu Eva. Neben dieser Adam Moses und eine Schaar Patriarchen, auf der andern Seite Maria mit dem Kelche, begleitet von Aposteln und Märtyrern.

Dieselben Ideen, aber in gedrängterer und ganz eigenartiger Form bringt zum Ausdruck:

Aus einem Graduale vom Ende des 15. Jahrhunderts (Cod. lat. 23041) auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

9) Ein altkölnisches Tafelbildchen im fürstl. hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen, wohl aus dem Anfang des 15. Jh.'s (No. 212 des Lehner'schen Galerie-Kataloges, 2. Aufl.)[1]) Es ist zweiteilig: links Maria im Rosenhag, umgeben von ihren Sinnbildern, rechts das lebende Kreuz, aus welchem ausser den üblichen 4 Armen auch 2 Weinreben emporwachsen, in deren Geäst über Ecclesia das Modell einer Kirche und die Darreichung des Sakramentes sichtbar werden, über der Synagoge der Totenschädel, durch dessen Augen-

[1]) Den Hinweis auf dieses Denkmal verdanke ich meinem Freunde Dr. Koetschau. Der Direktor des Museums, Geh. Hofrat Dr. v. Lehner, stellte mir die Photographie freundlichst zur Verfügung.

höhlen sich die Schlange ringelt, und Eva, welche dem schlafenden Adam einen Totenschädel bringt. Die Kirche ist hier nicht, wie auf den meisten der bisher betrachteten Denkmäler, beritten, sondern naht dem Gekreuzigten zu Fusse. Zu ihren Füssen liegt das Lamm mit dem Buche. Die Synagoge ist ausnahmsweise männlich dargestellt: ein graubärtiger Jude mit verbundenen Augen, in der Hand das Opfermesser, hinter ihm die zerbrochene Fahne. Er sinkt neben dem Altare, auf welchem das alttestamentliche Opfertier liegt, rücklings zu Boden. Ein Totenschädel liegt daneben, der untere Kreuzarm sucht letzteren mit dem Hammer zu zertrümmern.

10) Das grosse Fresko des Garofalo aus St. Andrea in Ferrara, jetzt im dortigen Ateneo, vom Jahre 1532. Cicerone, pg. 727, k. — Phot. Alinari No. 10777. Beschrieben bei Jameson a. a. O. II, 200 fg.

Das Thema wird hier mit einer solchen Ausführlichkeit behandelt, wie auf keinem anderen der genannten Denkmäler: Das Riesengemälde endigt nach oben in drei Halbbögen, deren mittlerer durch die zweithorige Himmelsburg ausgefüllt ist. In der Burg Gott Vater mit einer Schaar bogenschiessender Engel. Die Nebenbögen enthalten Spruchtafeln. In der Mitte des Bildes steht das lebende Kreuz mit 6 Menschenarmen, nämlich je zwei an den beiden Enden des Querbalkens und am Fusse des Kreuzes. Von den ersteren sind zwei nach oben gerichtet, um die Thore der Himmelsburg zu öffnen, zwei nach unten, um einerseits der Ecclesia die Krone aufzusetzen, andererseits der Synagoge die Lanze in die Schulter zu stossen. Die beiden untersten Arme scheinen wieder Schlüssel zu halten, doch vermag ich nur einen Eingang zur Hölle zu entdecken. Vermutlich hat hier der Renaissancekünstler der Symmetrie auf Kosten der mittelalterlichen Gewissenhaftigkeit ein Zugeständnis gemacht. Ecclesia, ein schönes, junges Weib in antikisierender Gewandung — sie trägt, wie es scheint, auch einen gepanzerten Leibrock — thront auf den Evangelistensymbolen in einer Wolke. In der Linken hält sie eine grosse Kugel mit einem aufgemalten Kruzifix, in der Rechten einen langen Schlauch, durch welchen das Blut aus Christi Seitenwunde strömt. In ihrer Hand teilt sich der Blutstrahl und ergiesst sich auf die links unten dargestellten, durch Handlungen versinnlichten Sakramente der Messe, der Beichte und der Taufe. In gleicher Höhe mit der Kirche ist links die Predigt Pauli dargestellt (im Hintergrunde wohl die Stadt Jerusalem). Zur Linken Christi reitet die alte Synagoge in gelbem Gewande mit weissem Turban auf ihrem Esel. Unter ihr gewahrt man den jüdischen Hohenpriester mit dem Opferlamm, der Bundeslade und Vertretern des jüdischen Volkes, im Hintergrunde die Ruinen des salomonischen Tempels. Das ganze Bild ist mit Spruchbändern durchzogen, deren zum Teil erloschene Inschriften sich nach einer Wiederholung dieses Gemäldes, wohl aus der Werkstatt des Garofalo, wiederherstellen lassen. Es ist dies

11) Das grosse Tafelbild „Das alte und das neue Testament“ in der Galerie Weber in Hamburg (No. 105), wohin es aus der 1886 in Wien versteigerten Sammlung Bossi kam. (Abb. im Auktionskatalog der Sammlung Bossi, No. LXXIV von Miethke unter No. 53.) Ausführlich beschrieben bei Woermann: Wissenschaftl. Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, Dresden 1892, pg. 92 fg.[1]) Die Abweichungen von dem Fresko in Ferrara sind unwesentlich, der Hauptunterschied ist der, dass hier die ganze Darstellung in ein schmales Hochbild zusammengezogen ist, welches nach oben durch nur einen Bogen abgeschlossen wird. Der jüdische Priester entfernt sich mit erschreckten Gebärden, wie auf vielen mittelalterlichen Darstellungen die Synagoge. Von den Inschriften sind die der beiden grossen Spruchtafeln von Wichtigkeit: Ueber Ecclesia:

---

[1]) Irrtümlich werden hier die lebenden Kreuzarme als „abgeschnittene blutige Menschenarme mit den Marterwerkzeugen“ bezeichnet. Die beiden unteren Kreuzarme sind nicht besonders erwähnt. cf. auch Fr. Harck im Archivio storico dell' arte 1891, IV, pg. 84—85. — Dr. v. Frimmel und v. Térey hatten die Güte, mich auf dieses Denkmal aufmerksam zu machen.

Quia in Dei sapientia non cognovit mundus per sapientiam Deum, placuit Deo per stultitiam predicationis salvos facere credentes. (1 Kor. 21.) Ueber der Synagoge: *Ne offeratis ultra sacrificium frustra, incensum abominatio est mihi. Et cum multiplicaveritis orationem, non exaudiam: manus enim vestrae sanguine plenae sunt.* (Jes. I, 13 u. 15.)

III.

Erklärung des lebenden Kreuzes.

Also am blutigen Opfer des alten Testamentes hat Gott kein Wohlgefallen mehr, darum wendet er sich von dem Judentume ab, welches trotz der Predigt der Kirche, trotz des Todes Christi, daran festhält, und kehrt sich zu der neuen Braut, die der Gekreuzigte auf den zuletzt genannten Denkmälern mit zärtlichen Worten des Hohenliedes (*„Veni columba mea, in foraminibus petrae coronaberis“*) anredet. Das ist derselbe Gedanke, den wir schon so oft angedeutet fanden, der Grundgedanke der Messe, die täglich das Opfer des neuen Testamentes dem des alten entgegenstellt. Darum ist auch auf den meisten dieser Darstellungen die Verwaltung des ganzen Sakramentes durch die Kirche betont. Neben dem Blute des Erlösers, dessen Bedeutung namentlich auf den beiden ferraresischen Bildern zur Anschauung gebracht wird, tritt die Hostie in den Vordergrund. Auf dem Sigmaringer Bild wird sie von einem Heiligen dem knieenden Papste dargereicht, auf dem Fresko in Bologna ergiesst sie sich zusammen mit dem Blutstrahl in den Kelch, in Wasserburg ist das Kruzifix, welches der Bischof unter Ecclesia emporhält, von Hostien umgeben. Ja, auf den Bildern von Garofalo, auf dem des Hans Friess und dem Relief in Landshut sehen wir sogar eigens die Konsekration der Hostie durch den Messe celebrierenden Priester dargestellt. Es ist festzuhalten, dass zunächst diese Darstellungen des alt- und neutestamentlichen Opfers mit dem Symbolismus der lebenden Kreuzarme nichts zu thun haben. Denn schon das Kreuzigungsbild des Uota-Evangeliars gebrauchte die Gestalten der Kirche und Synagoge zum Ausdrucke dieses Gedankens, schon das Antiphonar von St. Peter (Ende des 11. Jh.'s) zeigte die Vereinigung von Kelch und Hostie in der Hand der Ecclesia, ja selbst die Vertretung durch den Messe celebrierenden Priester ist keine Neuerung des 15. Jh.'s, wir finden sie bereits in der Mitte des 12. Jh.'s auf einer Miniatur eines Missale der Bibliothek zu Laon,[1]) nur dass dort der unbeschuhte, hinter dem Altare stehende Priester nicht die Hostie konsekriert, sondern im Kelche das Blut aus Christi Seitenwunde auffängt. (Die Synagoge ist hier ganz eigenartig dargestellt, Christus voll zugewandt, in der Hand ein Scepter — oder das Schwammrohr?, oben Sonne und Mond.) Auch die Vereinigung verschiedener Sakramente um die Gestalt der Ecclesia findet ihre Vorläufer in Darstellungen der früheren Jahrhunderte. So zeigt z. B. die von Grimouard[2]) reproduzierte Miniatur aus Codex C fol. 186a, links vom Gekreuzigten einen taufenden, daneben einen predigenden Priester, rechts Moses mit den Gesetzestafeln und einen Propheten. Die Ecclesia aber kommt mit dem Kelche in Händen und die Krone auf dem Haupte aus der Seite Christi hervor und neigt sich über den Täufling. Das ist die wörtliche Wiedergabe des schon bei Melito von Sardes ausgesprochenen Vergleiches zwischen der Geburt der Eva aus der Seite Adams und der Geburt der Ecclesia aus der Seite Christi,[3]) ein Lieblings-

---

[1]) No. 382. Abb. bei Ed. Fleury, Les ms. à miniatures de la bibl. de Laon. Laon 1863. T. II, 21. Wiederholt bei Lecoy de la Marche, Les ms. et la miniature, Paris, nouv. édit. pg. 159.

[2]) Guide III, 375. Rev. d. l'art chrét. 1879 (XXVII), 304.

[3]) *Adam, homo, sive terrigena, Christi figuram gerens, de cujus latere Ecclesiae sacramenta prolata sunt. Eva, vita, sive calamitas, Ecclesiam significans, quae mater est omnium viventium.* Clavis Melitonis, Spicileg. Solesmen. III, 301.

thema der späteren Kirchenväter und der Hymnendichtung.[1]) Darum ist auch auf dieser Miniatur zu Füssen des Kreuzes die Erschaffung Evas dargestellt. Eine ganz ähnliche Auffassung zeigt eine Miniatur in B fol. 206a. Wieder wächst hier die Ecclesia, nur bis zum halben Leibe sichtbar, aus der Seite Christi hervor. Links kommt noch das Lamm des neuen Bundes hinzu, rechts die Darstellung des alttestamentlichen Opfers. Die Erschaffung Evas ist als Parallelbild daneben sichtbar, ebenso in G fol. 7b, wo aber die Gruppen zu Seiten des Kreuzes fehlen. Ecclesia ist hier, völlig bekleidet und gekrönt aber ohne sonstige Abzeichen, der Wunde schon ganz entstiegen, nur der Zipfel ihres Mantels haftet noch in der Brust des Gekreuzigten. Andächtig schauen rechts drei Gläubige dem wunderbaren Vorgange zu.[2])

Das wirklich Neue an den betrachteten Bildern des lebenden Kreuzes ist also nur die Zuthat der menschlichen Arme. Woher stammt aber diese? Ueber dem Fresko in S. Petronio zu Bologna steht: *Ecclesiae firmamentum, Crux est clavis paradisi, Orbis terrae tutela.* Das Kreuz als Schlüssel des durch Adams und Evas Fall verschlossenen Paradieses zu betrachten, ist ein uralter Gedanke, den wir schon in den Liedern Alcuins[3]) bildlich verwertet finden. Auch Rupert von Deutz nennt das Kreuz *„janua coeli, clavis paradisi“* (De divinis officiis VI, c. 21). Die Oeffnung des Himmels und die Schliessung der Hölle durch das Kreuz besingt der seiner Zeit weit verbreitete Hymnus Konrad's von Gamingen:

Triumphale lignum crucis .....
Portas pandis verae lucis
Fauces claudis hostis trucis.
(Mone I No. 122 pg. 159, Str. 13.)

Und in einem anderen, ebenfalls dem 15. Jh. angehörenden, weitverbreiteten Passionshymnus heisst es:

Regnum quaeritis? Non intrabitis
Sine crucis clavi.....
Ave sanguis, apertor januae etc.
(Dreves VIII, No. 11, pg. 18, Str. 7a u. 8a.)

O excelsa crux, ima perforans“ singt der Dichter des Passionsliedes bei Mone I, No. 137. *„Coeli gaudia reserasti clausa“* sagt ein Kreuzlied des 15. Jh.'s (Drewes IX, No. 24. 5, 6). Aehnliche Stellen liessen sich in Menge anreihen. Die Idee, bei bildlicher Wiedergabe die Oeffnung des Himmels und Schliessung oder Zertrümmerung der Höllenpforte durch menschliche Arme vollziehen zu lassen, war also nicht allzufern liegend. Nirgends aber vermochte ich eine Andeutung über den rechten und linken Kreuzarm in Beziehung zur Kirche und Synagoge zu finden. Ein einziges Gedicht scheint derartige Gedanken zum Ausdruck bringen zu wollen, leidet aber an solcher Unklarheit, dass sich leider keine festen Schlüsse daraus ziehen lassen. Es ist der *„heiligen kriuzes leich“* Heinrich Frauenlobs, *des jungen missenäre* (nachgewiesen 1278—1318). Da weder die Ausgabe von Ettmüller noch die in der Germania[4]) genügende Erklärungen für die dunkle Sprache und Symbolik geben, so bringe ich die betreffenden Stellen hier vollständig zum Abdruck:

Stoz uf die hant, — die wirt bekant — des kriuzes rant:
wie got in siner ewen vant — den sun, alz er daz wort gebar.

---

[1]) Litt. bei Auber a. a. O. II pg. 433 u. Kraus R.-E. I, 16.
[2]) Abb. Vie des SS. 762. cf. auch Rev. d. l'art chrét. 1861, pg. 84.
[3]) Carm. 109: *Per tactum ligni paradisi clauserat Adam,*
Perque crucis lignum Christus reseravit Olimpum.
(Schlosser a. a. O. pg. 358.)

[4]) Ludw. Ettmüller, Heinrich von Meissen. Quedlinburg 1843. Pfeiffer-Bartsch, Germania 26 pg. 257 u. 379, Bd. 29 pg. 1 fg. Auch abgedruckt bei Wackernagel II No. 359, ab pg. 221.

daz wort sant er der meide sider. — da vonso ziuch die hant her nider,
san wirf sie gen der linken: der sun durch unser sinken
wold ezzic, gallen trinken. — Sus wart der helle ein richer roup gezücket.
Sin süezez pfant, — sin bitter bant — was wol bewant
zer zesmen in der himele lant — wont er bi sinem vater klar.
Da von so ziuch die hant her wider: der kratte er hat so stark gevider,
gein siner vetchen winken — varnt uf des himels klinken.
dar an sol niemen hinken, — durch daz got in der priester hant sich bücket.

Nachdem dann das Kreuz mit der Ceder, Cypresse und Palme verglichen worden ist, fährt der Dichter in Bezug auf Jakobs Traum fort (Strophe 20):

kriuze, ob ich sprechen tar, du bist diu leiter,
himel, erde rurt dich; jüdisch eiter,
diu huf der alten e, diu wart zerbrochen .....

Dieser Leich stammt also aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jh.'s, die frühesten mir bekannt gewordenen Darstellungen des lebenden Kreuzes aus dem Anfang des 15. Jh.'s, schon aus diesem Grunde wage ich nicht, bestimmte Zusammenhänge hier anzunehmen.

Ein Ausweg der Erklärung wäre noch der, dass man der durch Hymnen genügend gerechtfertigten Thätigkeit des oberen und unteren Kreuzarmes und der Symmetrie zuliebe auf die beiden Nebenarme die Handlungen der Arme Christi übertragen habe. Auf verschiedenen Denkmälern, ich erinnere nur an das Glasfenster Sugers in St. Denis, sahen wir Christus in der Mitte der beiden Frauen stehen, mit der Rechten der Ecclesia die Krone aufsetzend, mit der Linken die Synagoge von sich stossend. Was mir diesen Ausweg wenig berechtigt erscheinen lässt, ist die Gleichartigkeit des Schemas vom lebenden Kreuze in den verschiedensten Ländern der römischen Kirche.

Eher möchte ich annehmen, dass ein bestimmter Satz in der Liturgie des Fronleichnamsfestes die Veranlassung war; erstens, weil die Hostie auf fast allen genannten Darstellungen so besonders hervorgehoben wird, dann auch, weil die Beischriften einige deutliche Hinweise darauf enthalten. Auf dem Relief in Landshut lassen sich, wie schon gesagt, auf dem Spruchband über dem Priester die Worte entziffern: *Ein leben denen freyen, ein dod denen besen.* Es ist dies die Uebersetzung der Worte:

„Mors est malis, vita bonis inde“

aus dem altberühmten Abendmahlshymnus des Thomas von Aquino *„Lauda Sion salvatorem“*, der noch heute in der Messe des Fronleichnamsfestes gesungen wird. Trefflich passt zu der Darstellung des alt- und neutestamentlichen Opfers auch die 4. Strophe dieser Sequenz, worin es heisst:

In hac mensa novi regis
Novum pascha novae legis
Phase vetus terminat
Vetustatem novitas
Umbram fugat veritas,
Noctem lux eluminat.[1])

Auf der Versinnbildlichung der Transsubstantiation auf fol. 94 des mehrfach genannten Codex von 1415 aus Metten befinden sich diese Verse als Umschrift um das Bild der Ecclesia. In dem von Berthold Furtmayr um 1481 ausgemalten Missale auf der Münchner Bibliothek (Cod. lat. 15710, cod. c. pict. 22), ist dem Offizium des Fronleichnamsfestes die oft abgebildete und besprochene Miniatur beigegeben, welche eine ganz ähnliche Dar-

---

[1]) Bei Daniel II, 98, bei Mone I, 277. cf. auch Wetzer-Welte, Kirchenlexikon VI, 361. Meister a. a. O. pg. 501 fg. (No. 298).

stellung zeigt, wie die meisten der oben beschriebenen Fresken, nur dass hier Maria selbst von dem Lebensbaume die Hostien pflückt, Eva den Apfel von der Schlange entgegen nimmt. Ecclesia und Synagoge fehlen, aber der hinter Eva stehende Tod hält das Spruchband mit den Worten *„Mors est mal' vita bonis inde"*; und auch die Worte, welche auf dem Spruchband der Engel hinter Maria stehen *„Ecce panis angelorum factus cibus viatorum"*, sind der Sequenz des Thomas von Aquino entnommen.[1]) Wir dürfen also annehmen, dass speziell zur Versinnbildlichung der Fronleichnamsmesse jene Bilder bestimmt waren. Die Verordnungen des Papstes Innocenz IV. vom Jahre 1264, welche die Hebung der Feierlichkeit und Wichtigkeit des Fronleichnamsfestes bezweckten, fielen gerade in die Zeit, in welcher die Gestalten der Kirche und Synagoge allgemein beliebt und verbreitet waren. Da lag es nahe, diese beiden Personifikationen zu Trägerinnen des Gedankens zu machen. So finden wir auch in C f o l. 112 a Kirche und Synagoge neben einer symbolischen Darstellung des Abendmahles: Christus sitzt am Tische und segnet den Fisch, Ecclesia naht von links mit einer Schaale, die Synagoge entflieht nach rechts mit verzweifelter Gebärde.[2])

Möglich auch dass Worte, wie die so oft in der Liturgie des Fronleichnamsfestes wiederholten: *„Immolabit hoedum multitudo filiorum Israël ad versperam Paschae, et edent carnes et azymos panes. Pascha nostrum immolatus est Christus, itaque epulemur in azymis sinceritatis et veritatis"* besondere Veranlassung dazu gaben. Jedenfalls gaben die Gestalten der Kirche und Synagoge den geeigneten Mittelpunkt ab, um welchen sich die Beziehungen zwischen Ave und Eva, zwischen Maria und dem Sündenfall, zwischen Leben und Tod, passend krystallisieren konnten, wie wir das auf fast allen diesen Denkmälern sahen. Dass Eva und Maria in direkter Beziehung zu der Thätigkeit der lebenden Kreuzarme, wenigstens des oberen und unteren, stehen, geht aus den Beischriften des Bologneser Fresko hervor. Bei Eva:

Per esum vanum — destruitur genus humanum,
Vos moriemini — quia clausi januam coeli —

bei Maria:

Resero nunc aethera — quam nobis clauserat Eva,
Per filium meum — salvabo quemlibet reum.

Vielleicht vermag folgendes die Frage des lebenden Kreuzes der Lösung noch näher zu bringen: Soweit sich bei einzelnen der genannten 11 Denkmäler nachkommen lässt, entstammen sie Franziskanerkirchen. Die Franziskaner, überhaupt die Minderbrüder, hatten lange Zeit ihre eigene von der römischen vielfach abweichende Liturgie, deren Besonderheiten sich teilweise sogar über die Revision des Breviers auf dem Tridentinum und die Ausgabe des neuen römischen Messkanons im Jahre 1570 hinaus erhielten. Es ist also sehr wohl möglich, dass irgend ein bestimmter Passus im Wortlaut der Franziskanermesse des 15. und 16. Jh.'s, oder einer ihrer Hymnen zum Fronleichnamsfeste die Veranlassung zu der eigenartigen Darstellung der lebendigen Kreuzarme gab. Ergaben meine Nachforschungen in dieser Beziehung auch kein genügendes Resultat, so werden solche, die mit dem einschlägigen Material besser vertraut sind, auf diesem Wege doch wohl leicht ans Ziel gelangen. Die verhältnismässig geringe Anzahl der betreffenden Darstellungen aber und ihre Beschränkung auf den Zeitraum zweier Jahrhunderte würde auf solche Weise am leichtesten erklärt sein.

---

[1]) Abb. am besten bei K o b e l l, Miniaturen, tf. 24. Dann bei F ö r s t e r, Denkmale, III. — cf. F ö r s t e r, Gesch. d. deut. Kunst II, 259. S i g h a r t, Leben des B. Furtmayr, M. d. k. k. C. K. 1862, 150. J a n i t s c h e k a. a. O. pg. 296 fg. P i p e r, Lebensbaum, pg. 92 fg.

[2]) Abb. in Spicileg. Solesm. III, pl. III fg. 3. cf. Grimouard, Guide II, 281. Pokroffsky, Evangel. in Denkm. d. Ikonogr. pg. 292.

Vierzehntes Kapitel.

Kleine Nachträge zu den liturgischen Darstellungen der Kirche und Synagoge.

I.

Ecclesia am Fusse des Kreuzes.

Auf der mehrfach genannten Darstellung der Transsubstantiation, fol. 94 der Mettener Handschrift auf der Münchner Hof- u. Staatsbibliothek, steht Christus unmittelbar auf dem Altare. Das Blut aus der Wunde seines linken Fusses ergiesst sich in den Kelch, aus der Wunde des rechten Fusses zieht der am Altare stehende Priester die Hostie hervor. Welche Beweggründe im einzelnen hierfür maassgebend sind, weiss ich nicht, nur möchte ich hier hervorheben, dass auch die Ecclesia nicht regelmässig das Blut aus der Seitenwunde Christi auffängt, sondern zuweilen das aus der rechten Handwunde, in ganz seltenen Fällen auch das aus den Fusswunden. Es ist dies deshalb bemerkenswert, weil vom 14. Jh. ab, namentlich dann in der Renaissance, sobald die Ecclesia sich mehr und mehr von den Kreuzigungsbildern zurückzuziehen beginnt, kleine Engel dieses Amt übernehmen und zwar aus allen fünf Wunden Christi das Blut aufsammeln. Die älteste mir bekannt gewordene Darstellung, auf welcher die Ecclesia das Blut aus Christi Fusswunden sammelt, befindet sich auf dem sogenannten Elfenbeindeckel [1]) auf dem Gebetbuch der heil. Elisabeth von Thüringen im Kapitelarchiv zu Cividale in Friaul. Gehört er auch schwerlich dem 11. Jh. an, wie Linas will, so doch jedenfalls spätestens der Lebenszeit der ehemaligen Besitzerin, also dem Beginne des 13. Jh.'s.[2]) Er enthält auch sonst mancherlei Abweichendes in der Darstellung unserer Figuren, so den ganz riesigen Kelch der Ecclesia und den Schlüssel in ihrer Hand, ein Attribut, das ihr sonst erst im 14. Jh. verliehen zu werden scheint.[3]) Als späteste Beispiele der Ecclesia zu Füssen des Gekreuzigten nenne ich den Kupferstich Aldegrevers vom Jahre 1528 (Bartsch 131, dort als „Glaube" bezeichnet) und das Banner, welches das kirchliche Bataillon der Schotten in der Schlacht bei Muscleborough im Jahre 1547 führte.[4])

Abgelöst wurde die Ecclesia am Fusse des Kreuzes durch die Gestalt der Maria Magdalena. Seit Giotto finden wir die grosse Sünderin immer häufiger am Fusse des Kreuzstammes in Schmerz aufgelöst hingegossen. Und es ist merkwürdig, dass, sobald Maria Magdalena hier erscheint oder auch nur unter den Zuschauern der Kreuzigung sich befindet, die Ecclesia verschwindet. Als Erklärung dafür weiss ich nur die, dass der Begriff der *„Sponsa"* je später desto

---

[1]) In Wirklichkeit Elfenbeinimitation in Maserholz.

[2]) Aus derselben Zeit die Metallfassung. Litt.: Linas, Rev. d. l'art chrét. 1885, 213. Schlechte Abb. bei Gori, Thesaurus veterum diptychorum III pl. 16, ebenso im Jahrb. d. k. k. C.-K. 1857, 248, in Eitelbergers kunsthistor. Schriften III, 354. — Westwood pg. 380.

[3]) cf. dazu die Darstellung auf dem Kirchengestühl der Municipal-Kapelle zu Siena, beschr. Annal. archéol. XVI, 281 fg., und auf der Gewölbemalerei des Baptisterium zu Siena, beschr. Annal. archéol. XIX, 303 No. 25.

[4]) cf. Havard bei de Thon v. I. liv. III, 298. Guénebault, Dictionnaire iconogr., 415, erwähnt eine gleiche Darstellung auf einer Münze des Papstes Nikolaus V. (1447—55).

häufiger auch auf Maria Magdalena übertragen wird. Schon Gotschalk (9. Jh.) singt in seinem Hymnus *de beata Maria Magdalena:*

Hac Christe, proselytam
Signas ecclesiam
Quam ad filiorum mensam
Vocas alienigenam.

(Mone III Nr. 1054, Str. 8. Wackernagel I pg. 108 Nr. 164). Deutlicher noch sagt Konrad von Gamingen in seinem Hymnus über das Gastmahl, bei welchem Magdalena Christi Füsse salbt:

Nam Synagogam deserens
Ecclesiamque praeferens
In Sponsam te elegit.

(Drewes III, Nr. 6, Str. 6). Ebenso nennt sie sein Nachahmer Albert von Prag (Ende 14. Jh.) *„sponsa Christi“* (Drewes III, Nr. 30, Str. 8), und in einer Biblia Pauperum des 13. Jh.'s auf dem kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin (Alter Bestand Hs. No. 121) heisst es ausdrücklich bei der Darstellung der Braut des Hohenliedes, welche den Geliebten sucht: *„Hec sponsa figuram gerit marie magdalene“*. Zuweilen fliessen auch die Gestalten der Ecclesia und Magdalena zusammen in der Personifikation der Fides, deren Darstellungen wegen der Gleichheit der Attribute so schon oft kaum von denen der Ecclesia zu unterscheiden sind.[1]) Näher auf diese Beziehungen einzugehen, läge ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit.

II.

Zur Datierung der Fresken in S. Petronio zu Bologna.

Unter Nr. 8 wurden die beiden Fresken in der ersten Kapelle links vom Eingang in S. Petronio zu Bologna erwähnt. Es scheint ihrer künstlerischen Bedeutung nicht viel Beachtung geschenkt worden zu sein, denn ausser der kurzen Bemerkung bei Thode (Franz v. Assisi 509 Anm. 4), welche nur das Interessante der ikonographischen Darstellung betrifft, fand ich nur die Notiz im Cicerone (6. Aufl. 544, h.) über sie: „Die beiden Fresken in der ersten Kapelle links sind gering“. Vielleicht wird dies Urteil milder, wenn wir die Zeit ihrer Entstehung festzulegen vermögen.

Mone (Schausp. d. M.-A. I, 196) teilt 4 Strophen aus einer St. Blasischen Handschrift vom Jahre 1439 in Karlsruhe mit, welche genau den Inschriften auf den Spruchbändern in der Hand der Ecclesia und Synagoge, der Maria und Eva, auf jenen Fresken entsprechen.[2]) Ohne von dem Vorhandensein jener Fresken Kunde zu haben, setzt Mone hinzu: „Nach einer beigesetzten Bemerkung wurde dieses kleine Stück in Bologna geschrieben“. Es lässt sich nun leicht die Folgerung ziehen, dass der Schreiber jener Handschrift auf seiner Reise durch Bologna jene Fresken sah und sich die Inschriften auf denselben, die ich sonst nirgends wiedergefunden habe und die vielleicht auch dem reisenden Mönche besonders bemerkenswert erschienen, in sein Buch notierte. Also wären jene Fresken wahrscheinlich bereits 1439 vorhanden gewesen. Damit wäre aber die

---

[1]) cf. Menzel, christl. Symbolik, II, 393 u. Didron, Annal. archéol. XX, 237, Artikel „Foi“, der eine Reihe derartiger Denkmäler zusammenstellt.

[2]) Die beiden letzteren oben pg. 125 wiedergegeben. Die ersteren:

Ecclesia: *Sanguine dotata sum Christi sponsa vocata*
Ad coelum scandit qui mihi scelera pandit.

Synagoge: *Hircorum sanguis me decipit velut anguis,*
Heu sum caecata et a regno dei separata.

annähernde Datierung für ein wertvolles Denkmal der italienischen Frührenaissance gewonnen. Wertvoll wage ich es zu nennen nicht bloss im Hinblick auf die geringe Zahl von datierten Denkmälern der Wandmalerei, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, sondern vor allem, weil der trefflichen Wiedergabe der Muskulatur, namentlich an den beiden Gekreuzigten, der Korrektheit der Zeichnung, dem Ausdruck der Köpfe höchstens die florentinische Kunst in diesen Jahren, — man bedenke die 30er Jahre des Quattrocento, wenige Jahre nach dem Tode Masaccios — etwas Gleiches an die Seite zu setzen haben dürfte. [1])

III.

Einfluss des Dramas auf liturgische Darstellungen.

Es wurde schon mehrfach der lebhaften Wechselwirkung zwischen Liturgie und Drama gedacht. Ebenso wie allerlei liturgische Anregungen in das Streitgespräch und in das Kostüm der Kirche und Synagoge übernommen wurden, so war es andererseits natürlich, dass die kirchliche Kunst, namentlich in der Zeit, als das Streitgespräch noch in kirchlichen Grenzen gehalten wurde, die Gestalten der beiden Königinnen, so wie sie auf der Bühne auftraten, auch in solche Darstellungen herübernahm, die lediglich zur Versinnbildlichung liturgischer Gedanken bestimmt waren. So tritt zum Beispiel auf dem Narbonner Altarumhang im Louvre die Ecclesia in durchaus dramatischem Zusammenhange mit Kelch und Hostie, dem Sinnbild des Messopfers, auf (siehe Abbildung oben pg. 111), andererseits trägt die Synagoge auf manchen rein liturgischen Darstellungen die Gesetzestafeln, die ihr doch aller Wahrscheinlichkeit nach erst die Disputatio in die Hand gab, oder die zerbrochene Fahne. Ein fast regelmässig zutreffendes Kennzeichen sicher nur liturgischen Zusammenhangs ist das Opfertier oder der Kopf eines solchen oder wenigstens das Opfermesser in der Hand der Synagoge, aus dem sehr einfachen Grunde, weil diese Gegenstände zur Verwendung auf der Bühne nicht geeignet waren. Alle mir bekannt gewordenen Darstellungen dieser Art, ich nenne nur die oben pg. 66 abgebildete Mettener Miniatur, den Buchdeckel des Gebetbuches der hl. Elisabeth in Cividale, ein Glasfenster im Münster zu Freiburg, [2]) die zierlichen Medaillons auf dem Kreuzigungsbild im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen in der kgl. Handbibliothek zu Stuttgart, [3]) ein Emailkruzifix aus der Sammlung Basilewsky, [4]) das Kreuzreliquiar vom Anfang des 13. Jh.'s im Domschatz zu Tongern, [5]) die Reliefs am Chorgestühl in St. Johannis zu Osnabrück, [6]) das Pendant zum Bilde der Ecclesia Aldegrevers von 1528 (B. 132, dort fälschlich als „Intemperantia" erklärt), die Synagoge am Südportal des Domes zu Worms, [7]) — bestätigen dies. Um so mehr ist es zu beachten, dass auf einem der Bilder des lebenden Kreuzes, auf Nr. 9 (altköln. Tafelbild in Sigmaringen), also auf einem rein liturgischen Denkmale, die geistliche Schaubühne so viel Einfluss gewinnen konnte, dass die Syna-

---

[1]) Es war mir leider nicht mehr möglich die Handschrift selbst einzusehen, ob etwa der in Bologna gemachte Eintrag aus späterer Zeit stammt, aber auch dann bleibt er immer noch interessant.

[2]) Ecclesia auf d. Tetramorph, Sy. auf d. Esel, abb. Vitr. d. B. Et. XII, A. G. Twining pl. 62 No. 22.

[3]) Abb. Kugler, kl. Schriften I, 73. Lübke, deut. Kunst pg. 298. Otte, Handb. I, 501. — Die Hs., nach Janitschek pg. 138, von 1211—16 entstanden.

[4]) jetzt in Petersburg. Abb. Gaz. d. b. arts 1878, 549.

[5]) Abb. Nouv. mél. I, 102, Reusens a. a. O. II, 344. Rev. d. l'art chrét. 1886, 270.

[6]) Abb. Th. H. King, Study-book of medieval architecture III pl. 8 u. 9.

[7]) Abb. in Joh. Wolff's Lectiones II, 869. Weiter unten kommt nochmals auf dieses Denkmal die Rede.

goge ersetzt wurde — nicht etwa durch den jüdischen Oberpriester, den wir auf mehreren verwandten Denkmälern das alttestamentliche Opfer vollziehen sahen, — sondern durch den alten geblendeten männlichen Synagoga, der uns in den verweltlichten Streitgesprächen der gleichen Zeit, in Künzelsau, Alsfeld u. s. w. entgegentrat. Denn nichts deutet bei dem hässlichen alten, mit kurzem Wamms und enganliegenden Hosen bekleideten graubärtigen Kahlkopf des Sigmaringer Bildes darauf hin, dass wir in ihm etwa den Hohenpriester des alten Bundes zu erkennen hätten, wohl aber zeugt die geknickte Fahne hinter ihm und die Binde über den Augen dafür, dass er eine getreue Kopie der männlichen Synagogenrolle auf der Bühne ist. Nur selten mag die strengkirchliche Kunst dem maasslosen Judenhasse der Zeit so weit nachgegeben haben, dass ihm zu Gefallen das altehrwürdige Schema zur Versinnbildlichung des Messopfers durchbrochen wurde, sonst müssten männliche Darstellungen der Synagoge in diesem Zusammenhange häufiger sein. Ich weiss aber jenem altkölnischen Denkmal nur die Darstellung auf einem gestickten Messgewand, wohl aus derselben Zeit und gleichfalls kölnischen Ursprungs, an die Seite zu stellen.[1]) Das untere Rheingebiet aber ist der richtige Ort, das 15. Jh. die richtige Zeit, um solchen Denkmälern das Leben zu geben. Der wahre Tiefstand unseres Bilderkreises in der kirchlichen Kunst fällt genau zeitlich zusammen mit der tiefsten Erniedrigung des jüdischen Volkes. Alle hier in Betracht kommenden Arten von Denkmälern, die Hymnen, das geistliche Schauspiel, das Fastnachtsspiel[2]) atmen denselben Hass, dieselbe Verachtung, wie die Bilder der gleichen Zeit, wie die zahlreichen Holzschnitte in Hartmann Schedels Weltchronik, oder die zahllosen Judenspottblätter, die in den erwachenden volkstümlichen Techniken des Holzschnitts und Kupferstichs ein willkommenes Verbreitungsmittel fanden.[3])

Eine weitere Bemerkung möchte ich an das Bild von Hans Friess im Freiburger Kantonalmuseum anknüpfen. Wir sehen auf demselben unterhalb der Kreuzgruppe den Auferstandenen mit der Kreuzfahne den Satan bekämpfen. Auf der ähnlichen Miniatur aus dem Münchner Graduale (Nr. 6 oben) naht Christus mit dem Kreuzstabe der zertrümmerten Höllenpforte, einer der Engel aus seiner Begleitung hält einen zweiten Kreuzstab den erlösten Seelen entgegen. Nun entspricht dies ja im wesentlichen dem althergebrachten Typus für diese Darstellung, auch heisst es z. B. in dem Hymnus Konrads von Gamingen, dessen 13. Strophe oben bereits zur Erklärung der lebendigen Kreuzarme beigezogen wurde, gleich darauf:

Te (nämlich das Kreuz) *adoro propter illum,*
Qui per te gregem pusillum
Reduxit in propria
Confringens per hoc vexillum
Ceti vectes....

aber gerade das Friess'sche Bild hat daneben in diese Scene einen Zug aufgenommen, der sie deutlich als Wiedergabe der betreffenden Bühnenscene erkennen lässt (wofür auf der Münchner Miniatur auch die drolligen Teufelchen sprechen): Christus fasst Adam bei der Hand, wie in so vielen Schauspielen des Mittelalters. Im Donaueschinger Passionsspiel heisst es z. B., nachdem Christus mehrmals an das Höllenthor gestossen hat und die Engel seiner Begleitung gesungen haben: *„Tollite portas principes vestras“ etc.: „Und so die hell uff gat,*

---

[1]) Abb. Bock, Gesch. der liturg. Gewänder d. M.A. II, 12.

[2]) Ich verweise neben den bereits erwähnten „die alt und neu ee“ und „das spil von dem Herzogen von Burgund“ noch auf die maasslose Unfläterei des „Kaiser Constantinus“ (Keller, Fastnachtsspiele No. 106).

[3]) Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal du XV. siècle, T. II, pg. 306 fg. beschreibt eine Anzahl davon. — Notizen über ähnliche Werke der plastischen Kunst bei Otte, Handbuch I pg. 494.

machend die tüffel ein wild geschrey. . . . . Und uff dissen spruch fachent die altvätter in der hell an zesingen. . . . . Und dar uff nimpt der Salvator Adam by der hand und gand im die andern all nach. . . . .“ Auch der Limbus Infantium wurde auf der Bühne dargestellt, gerade wie auf dem Friess'schen Bilde, denn es heisst weiterhin: *„doch sönd die altvätter nackent oder in wissen hemdern haruss und vil kleiner kinder gantz nackent vor inen mit uff gehepten henden.*“ [1])

IV.

Die Wappenzeichen der Synagoge.

Dieselbe Mischung von liturgischem und scenischem Einfluss zeigen die Wappenzeichen auf der Fahne der Synagoge. Den Bockskopf, den wir als Symbol ihres Opfers in der Messliturgie kennen lernten, führt sie auf einem Kreuzigungsbilde auf fol. 254a der elsässischen Historienbibel des 15. Jh.'s auf der Kölner Bibliothek (Kölner Weltchronik) auf ihrer Fahne, ebenso den Totenschädel, den sie auf dem Friess'schen Bilde an ihre Wange drückt, auf einem Flügelaltar „Art des Lukas van Leyden“ in der Kassler Galerie (Nr. 28). Der Skorpion, der in der Bilderbibel der Jeanne d'Evreux schon ihr ständiges Wappentier war, der auch auf dem Tafelbilde im Cluny-Museum und zahlreichen anderen Denkmälern wiederkehrt, der dann bis tief in die Renaissance hinein die Fahne der Feinde Christi ziert, der sich riesenhaft in der Hölle der Juden findet und die Lieblingsfigur auf Teufelsfratzen bei Ketzerverbrennungen etc. ist, ist wohl auch liturgischen Ursprungs. [2]) Ganz weltlicher Herkunft ist aber sicher das Feldzeichen ihrer Fahne auf dem Oelgemälde Nr. 66 in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel („Art des Gerrit von St. Jans“), das ich für zwei Judenhüte erkenne. Einen Judenhut führt sie auch auf der Fahne auf einem Holzschnitt Hans Burgkmair's vom Jahre 1508. [3]) Weiter auf dieses Kapitel einzugehen verbietet der Raum. Aus dem gleichen Grunde müssen die zahlreichen Fahnenzeichen der Ecclesia unbeachtet bleiben, obwohl sich auch hier mancher interessante Ausblick ergeben würde. Ich verweise nur auf die sinnvollen Darstellungen in dem Gebetbuch des Herzogs von Berry auf der Pariser Nationalbibliotkek, (Cod. lat. 919, alte Nummer 407[A] u. 3662 cf. Didron, Iconogr. pg. 461 u. Waagen, Paris III, 337), in welchem bei den Monatsbildern hinter dem predigenden Paulus die Ecclesia jedesmal mit einem anderen Symbol auf ihrer roten Fahne in einer Burg sichtbar ist. (Unten eine seltsame Abart des Prophetenspieles: je ein Prophet mit Judenmütze, der — infolge der Worte des neben ihm stehenden Apostels — den Einsturz der Burg des alten Bundes beschleunigen hilft.)

V.

Die Synagoge mit dem Kelche.

Nicht ganz zur Klarheit über das „Woher“ bin ich bei einem Attribut der Synagoge gekommen, das uns schon auf der Kanzel der Pisani im Dome zu

---

[1]) Mone, Schausp. d. M.A. II, 341 u. 342. cf. auch Springer, Ikonogr. Studien, M. d. k. k. C.-K. 1860 pg. 132—133. Auch Meyer a. a. O. pg. 410 fg. ging auf den Zusammenhang dieser Darstellung mit dem Schauspiel ein.

[2]) Worüber die Ausführungen Carl Bruns (Lützow's Zeitschr. XIV, 11 No. 2) und Rahns (Repertor. XII. 17 unten) zu vergl., der eine Menge derartiger Darstellungen anführt. — cf. auch Eisenmenger, entdecktes Judentum II, 345 u. Menzel a. a. O. II, 359.

[3]) Titelholzschn. aus d. Offizin des Erhart Oeglin u. Jörg Nadler, abb. Hirth, kulturhistor. Bilderbogen II, pg. 405. Es ist wohl nur ein Versehen des Holzschneiders gewesen, wenn er der Synagoga „Machometus“ auf die Fahne schrieb, der Personifikation des Muhammedanismus („Saracena“) dagegen den Judenhut der Synagoge als Fahnenzeichen gab.

Siena begegnete (cf. oben pg. 85 Anm. 3), die umgestürzte Schaale oder noch häufiger der umgestürzte Kelch. Unter den zahlreichen Abzeichen des Judentums in der Kunst des hohen und späten Mittelalters muss gerade dieses besonders beliebt gewesen sein, denn Albertus Magnus scheint überhaupt nur diese Art der Darstellung zu kennen. Er sagt: *A dextris Crucifixi depingitur puella hilari et pulchra facie, et coronata, designans Ecclesiam, quae sanguinem Christi in calicem reverenter suscepit: et a sinistris Synagogam, oculis panno ligatis, tristi facie, inclinans caput, et cum corona decidente: quae ipsum sanguinem fudit, atque adhuc contemnit* (cf. oben pg. 80 Anm. 1). So steht auch auf dem Schrein des hl. Eleutherius zu Tournai[1])

Coeca ruens Synagoga perit frustratur cruore

unter dem Bilde der blinden Synagoge, die mit umgestürztem Kelche hinwegeilt.

„Florens sanguinis rubore — Quem Judaea suo more
Fudit tenens in via“

heisst es in dem bei Drewes VIII Nr. 12 mitgeteilten Hymnus. Wie kommt der Kelch mit dem Blute Christi in die Hand der Synagoge? Aus einer Reihe entsprechender Darstellungen, — ich nenne nur den Schrein des hl. Remaclius in Stablo,[2]) das Emailkruzifix zu Scheldewindeke (Reusens II, 506), das Relief auf der Glocke zu St. Sauvy in der Gascogne,[3]) die erwähnte Miniatur auf fol. 254a der Kölner Weltchronik, — lässt sich nicht erkennen, ob etwa die Synagoge den Kelch, den die Kirche im Streitgespräche auf der Bühne als Beweismittel gebrauchte, verächtlich von sich schleuderte, oder ob nur allgemein die Verachtung des Judentums gegenüber dem Sakrament dadurch ausgedrückt werden soll.

Eigenartig gefasst findet sich diese Idee in dem burgundischen Blockbuch des Vaterunsers von ca. 1420 auf der Pariser Nationalbibliothek. Auf dem Bilde zu der Bitte „Es geschehe dein Wille“ erscheint die Kirche als *guet kersten* (guter Christ) mit Kelch und Hostie in der Hand, Gott, der darüber in einer Wolke sichtbar wird, zugekehrt. Im Mittelgrunde stehen zwei *guade kerstenc* (schlechte Christen) mit umgestürzten Kelchen. Unten auf dem *Eertrike* befinden sich drei *joden* mit spitzen Judenhüten. Zu ihren Füssen liegen drei zerschmetterte Kelche. Ihnen gegenüber stehen drei *heyden,* ebenfalls mit zerbrochenen Kelchen; einer von ihnen hält eine zerbrochene Fahne, wie sie sonst die Synagoge führt.[4])

VI.

Die Synagoge mit den Marterwerkzeugen.

Wie in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters alle Martern, die Christus zu erleiden hatte, von den Juden vollstreckt werden, so ersetzte auch die bildende Kunst schon frühzeitig die römischen Kriegsknechte, die nach dem Berichte der Evangelien die Peiniger waren, durch Juden. Das älteste mir bekannte Beispiel dafür bietet das Antiphonar von St. Peter zu Salzburg bei der

---

[1]) Inschriftlich 1247 gefertigt, abb. Reusens a. a. O. II, 356. Annal. archéol. XIII, pl. zu pg. 113. (Text pg. 115 fg.) Revue de l'art chrét. 1884, 362; 1887, 420; 1889, 188.

[2]) bespr. Bonner Jahrb. 46 pg. 156 fg. Vorders. abb. Reusens II, 357; 1267 gefertigt.

[3]) Anf. des 14. Jh.'s. cf. Bullet. monum. XXVII, 683. Ein ähnliches Relief auf der Glocke zu Haakpfüffel (Kreis Sangerhausen) ist in der Reproduktion bei J. Schmidt, Bau- u. Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen, V, 32 nicht genügend zu erkennen.

[4]) abb. in Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes pl. 33. Das Ganze reproduz. v. Pilinski, Paris 1883. Auf der 2. Ausg. des Blockbuches von 1440 (cf. Dutuit pl. 36), steht bei den Juden noch der Spruch Quis est jhesus filius fabri?

Geisselung Christi. Schon hier wird der jüdische Typus mit Behagen karrikiert (wie auch Janitschek pg. 102 hervorhebt), was mit jedem Jahrhundert zunimmt je nach dem Grade und der Verbreitung der Judenverfolgungen. Als Gipfelpunkt dessen möchte ich eine spanische Miniatur bezeichnen in der *Iconografia de de la cruz y del crucifigo en España* von José Godoy Alcántara, [1]) welche Christum von zwei Karrikaturen ans Kreuz nageln lässt, daneben beiderseits Zerrbilder von Juden, welche den Gekreuzigten verspotten. [2])

Wie nun die Gesamtheit der Juden auf der Bühne unter dem Namen Synagoge zusammengefasst wurde, so kann wohl auch diese Gesamtheit gemeint sein, wenn die kirchlichen Hymnen die Martern Christi als eigenste Werke der Synagoge hinstellen, ebensowohl aber auch die Einzelpersonifikation des Judentums. So heisst es z. B. in dem lange gebräuchlichen Hymnus zur 3. Nocturn des Dornenkronenfestes:

Dilectum intuemini — amore vulneratae,
Rubrum diademate — quo mater infidelis
Hunc affixit capite — Synagoga crudelis.

Und weiterhin:

Sumpto diademate — Dominus regnavit,
Quem spinarum schemate — Judaea coronavit.[3])

Natürlich ist sie es auch, die dem Gekreuzigten den Essigschwamm darreicht, wie ein Passionslied vom Niederrheine sagt:

Fremit Judaea rebellis — Dirae compar viperae
Datque Jesu potum fellis — Cum aceto bibere.[4])

Ob wirklich die von den Kirchenvätern oft ausgesprochene Ansicht, dass die Juden aus dem guten Wein der Patriarchen sich zu dem Essig entwickelt haben, den man Christo reichte, hierfür massgebend gewesen ist, [5]) möchte ich sehr bezweifeln. Wohl aber können die Worte Christi in der Karfreitagsliturgie den Anstoss zu derartigen Darstellungen gegeben haben, mit welchen er sich über die Treulosigkeit seines Volkes beklagt. In der Würzburger Ordnung von 1564 heisst es da z. B. (Milchsack, a. a. O., pg. 133 fg.): *Populo meus, quid feci tibi? . . . Ego quidem plantavi te, vineam meam speciosissimam, et tu facta es mihi nimis amara, aceto namque sitim meam potasti, et lancea perforasti latus!*

Die Denkmäler der bildenden Kunst stimmen damit trefflich überein. Auf einem rheinischen Email im Domschatz zu Troyes entfällt der Hand der Synagoge soeben der Essigeimer. [6]) In einer Handschrift der Predigten St. Bernhardts auf der Düsseldorfer Landesbibliothek (Cod. B, 31. fol. 122b 14. Jh.) stösst sie den Speer in Christi Seite. Der Tragaltar zu Gladbach, rheinische Arbeit des 12. Jh.'s, vereinigt in ihrer Hand die Lanze

---

[1]) 3. Bd. des Museo Espanol de Antigüedades, von J. de Dios de la Rada y Delgado. Madrid 1874, tf. 3 No. 1.

[2]) Wenn auf deutschen Tafelbildern des 15. u. 16. Jh.'s die Schergen Christi, oft wahre Bestien in Menschengestalt, und die Juden zuweilen gar keine Judengesichter haben, so ist dies, wie Froning (a. a. O. pg. 275 unten) sehr richtig bemerkt, nur ein Beweis für dramatischen Einfluss. Denn die Maler „haben es offenbar vielfach vorgezogen, einfach die Gruppen abzuzeichnen, die sie in den Passionsaufführungen gesehen, und da mussten eben notwendigerweise christliche Bürgergesichter herauskommen".

[3]) Drewes V, No. 8 pg. 38. cf. ebenda Nr. 11 pg. 45 Str. 2.

[4]) Aus den „Carmina scholarium Campensia", Drewes II No. 21 pg. 140 Str. 2.

[5]) Cahier-Martin citieren (Vitr. d. B. I § 12) 21 Belegstellen hierfür aus der patristischen Litteratur.

[6]) War 1889 auf der Pariser Weltausstellung. cf. Le Brun-Dalbanne, Recherches sur l'hist. et le symbol. de quelques émaux du trésor de la cathéd. de Troyes. Troyes 1862.

mit dem Schwammrohr, dazu in der Linken die Gesetzestafeln.[1]). Lanze und Rohr führt die Synagoge auch auf zwei rheinischen Emailtafeln des 12. Jh.'s, die jedenfalls aus ein und derselben Werkstatt stammen, die eine auf dem Hildesheimer Codex in der Dombibliothek zu Trier (cf. oben pg. 21 No. 6), die andere früher in der Kollektion Spitzer, jetzt im Musée Cluny (Nr. 215).[2]) Charakteristisch ist auf beiden, wie die Synagoge sich trotz ihrer verbundenen Augen mit schnellen Schritten entfernt, die Rechte fluchend erhoben. Auf einem Tragaltar aus Stablo im Museum Porte-de-Hal zu Brüssel kommt noch die Dornenkrone zu den Leidenswerkzeugen in der Hand der Synagoge,[3]) ebenso auf einem Glasfenster in der Kathedrale zu Châlons-sur-Marne.[4]) Hier führt sie auch noch ein Spruchband: *Sanguis ejus super nos et super filios nostros.* Es sind die Worte, welche der erregte Haufe der Juden rief, als Pilatus zögerte, Christum zu verurteilen (Matth. 27, 25). In dem Alsfelder Passionsspiele ruft sie Kaiphas im Namen des jüdischen Volkes (Froning pg. 731), wohl möglich, dass in manchen Spielen die Synagoge selbst sie rief. Ob thatsächlich in manchen Gegenden auch auf der Bühne die Synagoge die Martern Christi vollzog, wie in den Hymnen und in der bildenden Kunst, das vermochte ich mit dem mir bekannt gewordenen Material nicht zu entscheiden. Ausgeschlossen ist diese Annahme nicht, namentlich für Orte wo man wenig Schauspieler und Raum zur Verfügung hatte. Die Umschrift auf dem Stabloer Tragaltar in Brüssel (Bonner Jahrb. 46, 159) lässt einen Zusammenhang mit dem Prophetenspiele vermuten, doch reichen ja die liturgischen Quellen vollständig zur Erklärung dieses Typus aus.

Fünfzehntes Kapitel.

Kirche und Synagoge in der byzantinischen Kunst.

Erst jetzt den Blick nach dem Osten Europas zu wenden und nach dem Auftreten der Kirche und Synagoge in der byzantinischen Kunst zu forschen, wird gerechtfertigt erscheinen, wenn gleich an der Schwelle zugerufen wird: Um-

---

[1]) Abb. aus'm Weerth, K.-Denkm. d. Rheinl. XXXI, 9a, beschr. Lübke, deut. Kunst, 261. — Höchst eigenartig, dass Eccl. u. Sy. hier auf grossen Kugeln (?) sitzen.

[2]) Abb. im Album der Collection Bd. I No. 4 pg. 97. Phot. Mieusement No. 739.

[3]) Katalog von 1867 pg. 273 E, 71; bespr. Bonner Jahrb. XLVI, 157 fg., Abb. ebenda pl. XIII, u. bei Harless u. aus'm Weerth, der Reliquienschatz der Abteikirche zu Stablo, B 7, 46 tf. 13. Auffallend ist hier die breite, viermal gewickelte bunte Augenbinde der Synagoge. Wegen der merkwürdigen Uebereinstimmung füge ich hier Stücke an aus dem Gedicht des Meisters Barthel Regenboge (13. Jh.) „Rat von dem boume und dem bilde." (Wackernagel II, 261 fg.) Der Dichter erzählt darin seinen Traum von dem Baume der 7 Todsünden und 7 heiligen Geister, dann beschreibt er ein Wandgemälde, das er *ze Prag an einer want* sah, die Synagoge darstellend:

Die ougen waren verbunden ir
Mit einem tuch, daz war drierlei siuten (Seide),

und zwar rot, gelb und schwarz. Für die weitere Schilderung freilich:

Uf irem houpt truc si vier kron

habe ich keine Beispiele in der bildenden Kunst gefunden.

[4]) abb. Magne, l'oeuvre des peintres verriers français. 1885 p. IX No. 2 u. 3. (Identisch mit den Fragmenten im Musée des arts decoratifs in Paris?)

sonst! Diesen Ruf erhoben aber nicht nur Cahier und Martin, die vom lebhaftesten Interesse für unsere Personifikationen erfüllt auch die Kunst des Ostens in den Kreis ihrer Untersuchung einbezogen, nicht nur Linas, der dies Gebiet in derselben Absicht durchstreifte,[1]) auch die neueste ikonographische Arbeit Pokroffskys[2]) versichert, dass der Gegensatz zwischen Ecclesia und Synagoge der Kunst der oströmischen Kirche fremd geblieben sei. Die eigenen Forschungen des Verfassers konnten dies Urteil nur bestätigen.[3]) Nicht als ob die liturgischen Veranlassungen zur Personifikation der Kirche und Synagoge im Gottesdienste der griechischen Kirche gefehlt hätten! Cahier hat im Nachtrage zu seinem Artikel über die 5 karolingischen Elfenbeine (Mél. d'arch. II, pg. 76) die Sätze aus dem griechischen Ritual zusammengestellt, die zu unserer dem Abendlande so geläufigen Darstellung den Anstoss hätten geben können. Die wichtigsten sind die aus der 6. Matutin des Karfreitag (*Τριῴδιον, Ἀντίφ.* 14): *ἤλοις προσηλώθη ὁ νυμφίος τῆς ἐκκλησίας*, und aus der Vesper des Pfingstfestes (*πεντηκοστάρ*): *παρῆλθεν ἡ σκιὰ τοῦ Νόμου τῆς Χάριτος ἐλθούσης* — dennoch ist die Uebersetzung dieser Worte in die bildende Kunst nicht nachzuweisen, wenigstens nicht in der Art der abendländischen Kunst. Als „Bräutigam der Kirche", wie er in der obigen Antiphone des Karfreitags genannt wird, erscheint Christus in der Miniatur einer griechischen Handschrift des Gregor von Nazianz aus dem 12. Jh. auf der Pariser Nationalbibliothek[4]) (fol. 51b), wie er der vor ihm knienden Ecclesia den Ring an den Finger steckt, hinter ihnen ein mit Purpurdecken verziertes Gebäude. Lebhaft an die Exultetbilder des Abendlandes erinnert sodann eine Miniatur auf fol. 3 von Ms. 1208 der Pariser Nat.-Bibl. (Homilien über Maria) aus dem 11. Jh.: In einer Kirche mit fünf Kuppeln und vielen Fenstern befinden sich die 12 Apostel im Tympanon der grossen Arkade sitzt Christus. Eine andächtige Volksmenge steht in zwei Haufen geteilt, in ihrer Mitte mehrere Engel und ein Weib mit erhobenen Armen. Alle schauen empor. In den kleineren Arkaden stehen ein Patriarch, ein Prophet mit Spruchband, und David.[5]) Auch die Geburt der Kirche aus der Seitenwunde Christi ist den byzantinischen Kirchenliedern bekannt, so in einer Sequenz für den 29. Januar: „*ἡ ἐκκλησία ἐκ δαιμόνων λύθρου κεκαθαρμένη τῷ δι' οἴκτον ἐκ τῆς πλευρᾶς σου ῥεύσαντι αἵματι*". Doch vermag ich entsprechende Darstellungen auf byzant. Denkmälern nicht nachzuweisen. Dagegen ist wohl als Abbild der trauernden Kirche die heilige „*παρασκευή*" aufzufassen, die bei einer Allegorie auf das Pfingstfest in den Predigten des Gregor v. Naz. für Basilius von Macedonien aus der zweiten Hälfte des 9. Jh.'s erscheint, eine weibl. Gestalt mit grossem Nimbus, rotem Kleid und gelblichem Mantel, der auch den Hinterkopf einhüllt. Ihr Gesicht ist schmerzlich verzogen. Sie hält die Leidenswerkzeuge, Essigeimer, Lanze und Schwammrohr.[6]) — Ecclesia als Bewahrerin des Kelches in der Art abendländischer Bilder zeigen mehrere russische Apokalypsen des 16. und späterer Jahrhunderte, welche Buslajeff publiziert hat.[7]) So tf. 7: Ecclesia sitzt als gekröntes Weib auf einem Sessel vor einem Altare,

---

[1]) Revue de l'art chrét. 1885 pg. 209 fg.

[2]) Das Ev. in Denkm. der Ikonographie, Petersburg 1892. spez. pg. 363.

[3]) Prof. Brockhaus und Prof. Strzygowsky erteilten mir gütigst dieselbe Auskunft, letzterer mit dem Zusatze, dass Darstellungen einer einzelnen *συναγωγή* hin und wieder auf byzant. Miniaturen vorkommen möchten.

[4]) Beschr. bei Bordier, Ms. grecs de la bibl. nat. unter No. LXV pg. 186 fg. cf. auch Bayet, l'art. byz. 175 fig. 57; 171 fig. 54.

[5]) Bordier pg. 147. Skizze nach dem Gregor v. Nazianz der Vatikana (No. 1163), bei Agincourt a. a. O. tf. 50—51.

[6]) Farbig reproduz. bei Bastard (Exemplar des Berliner Kupferstichkabinets), Heft 6. Daneben eine byz. Kaiserin, ein junger Mann, der nach oben weist, und ein Priester, alle mit Nimbus. Oben in Mandorla ein Engel, seitwärts mehrere kleinere Engel.

[7]) Fedor Buslajeff, Sammlung von Darstellungen aus den illustrierten Apokalypsen nach russ. Handschriften vom 16.—19. Jh. (russisch).

auf welchem ein Kelch und andere kirchliche Gefässe. Aehnlich tf. 159, wo sie aber den Kelch in der Hand hält.[1])

Daneben kommen aber thatsächlich Darstellungen der Kirche und Synagoge beim Kreuze auf byzantin. Denkmälern vor. Sie sind aber so vereinzelt, dass man in jedem einzelnen Falle eine direkte Beeinflussung vom Abendlande voraussetzen kann. So bei dem bekannten Email aus der Sammlung Svenigorodskoy (abb. Schulz, der byz. Zellenschmelz, tf. 13). Neben einem durchaus byzantinischen Kruzifixus erscheinen ausser Maria und Johannes eine Frau, welche das Blut aus der Seitenwunde Christi im Kelche auffängt, auf der anderen Seite eine zweite Frau in langem Mantel im Weggehen begriffen. Beide sind ohne Nimbus (den Joh. u. Maria tragen). Linas[2]) widmet bei Besprechung der Sammlung Svenigorodskoy diesem Stücke eine längere Erklärung. Da die griech. Beischriften in georgischen Buchstaben des 12.—13. Jh.'s ausgeführt sind, so vermutet er die Verfertigung dieser Platte im Kaukasus. Die Gestalten der Ecclesia u. Synagoge seien entschieden westeuropäischer Import, der durch die Kreuzzüge leicht vermittelt sein könnte. Dass dem Künstler die Gestalten nicht sonderlich geläufig waren, kann man auch daraus entnehmen, dass das Schema der 4 Figuren in ihrer Stellung untereinander durchbrochen ist, was im Abendlande nie ohne Not geschieht.

Die Hypothese Linas' vom Einfluss des Abendlandes scheint mir bestätigt zu werden durch entsprechende Darstellungen in zwei griechischen Evangelien auf der Pariser Nationalbibliothek, auf welche Pokroffsky aufmerksam gemacht hat. In dem einen erscheinen bei der Kreuzigung in der Luft schwebend zwei nimbierte Gestalten, von denen die eine, von einem Engel geleitet, Christi Blut auffängt, die andere, von einem Engel weggedrängt, sich zu Christus zurückwendet. Im anderen geleitet ein Engel einen Jüngling mit Nimbus, blauer Tunika, rotem Himation zum Kreuze, während gegenüber ein Weib wegeilt, dem ein Engel die Hände auf die Schultern legt.[3]) Beides sind missverstandene byzantin. Kopien nach abendländischen Vorlagen, wie Pokroffsky mit Recht vermutet. Das Schweben in der Luft ist ja nur verständlich, wenn man jene Gerüste in Betracht zieht, die auf dem Soester Bilde zu jener Handlung errichtet sind. Dem griechischen Kopisten waren solche Aufführungen unbekannt, ebenso der Sinn jener Personifikationen. Er verwechselte sie wohl mit Maria und Johannes, zumal der von Cod. 74, der die Ecclesia männlich bildete. Ebenda fängt auch ein Weib das Blut aus den Fusswunden Christi auf, also eine Verwechslung mit dem blutauffangenden Adam, wie er auf abendländ. Werken in diesem Zusammenhange öfters vorkommt.

In neuerer Zeit, als der Einfluss Westeuropas auf den Osten beständiger wurde, entstanden hier noch eine Anzahl ähnlicher Darstellungen, von denen Pokroffsky ein Gemälde in der Klosterkirche von Chiliantari (Nordseite) nennt, auf welchem wieder die beiden Engel eingreifen („aus sehr später Zeit"), ein Heiligenbild des 17. Jh.'s in der Sammlung Jegoroff (früher Lobkow), [4]) auf welchem ein Engel im Kelch das Blut auffängt, gegenüber eine menschliche Figur mit Krone, Nimbus und Flügeln vom Kreuze wegfliegt, mit einem Gefäss in Händen, — ein Bild bei einem Herrn Silin und ein Gewand des 17. Jh.'s (überall mit den beiden Engeln).

---

[1]) entspr. Apokal. 19, 7—9. Nicht zu verwechseln mit der Ecclesia auf dem Tetramorph sind die sowohl hier als auch sonst sehr zahlreichen Darstellungen der babylonischen Hure mit dem Taumelbecher der Lust auf dem 7-köpfigen Ungeheuer, die gar nichts mit einander zu thun haben (Apokal. 17, 3—5).

[2]) Revue de l'art chrét. 1885, 209 fg., in Ergänzung zu dem leider unvollendet gebliebenen Texte von Schulz.

[3]) a. a. O. pg. 328 fg. Ms. graec. No. 74 (Bordier pg. 133 fg.), — das andere von P. immer nur als „Elisabethcodex" citiert, unter dieser Bezeichnung aber nicht aufzufinden. Das Bild auf fol. 59 von Ms. 74 bei ihm abb. auf pg. 328.

[4]) a. a. O. pg. 344 (in Moskau?).

Dass auch der Typus des lebenden Kreuzes nach dem Osten drang aber ebenfalls unverstanden verarbeitet wurde, beweist ein grosses Wandbild aus der südlichen Vorhalle der Kirche Johannes d. T. zu Jaraslaw in Toltschkoff, zwischen 1694—1695 entstanden:[1]) Aus dem mit Passionsblumen bewachsenen Kreuze geht oben der Arm hervor, welcher die Himmelsburg aufschliesst, worin Gott Vater mit Engeln und Heiligen thront. Der untere Arm schlägt mit dem Hammer gegen die rechte Ecke (sehr verdorben), der rechte Arm setzt einer fünftürmigen russischen Kuppelkirche eine Krone auf, der linke schlägt einem Totengerippe, das ein Totenbein (?) in der Hand hält und auf einem Esel oder Schweine reitet, ein Schwert in die Schulter. Die Idee, die Ecclesia als Gebäude darzustellen, war jedenfalls für die russischen Bauern leichter verständlich als ihre Personifikation. Die Verwandlung der Synagoge in ein Totengerippe zeugt für die unverstandene Nachahmung abendländischen Importes.

Mehr als alle anderen Erwägungen spricht der Umstand, dass die wenigen bis jetzt bekannt gewordenen byzantinischen Darstellungen der Kirche und Synagoge missverstandene Nachahmungen sind, dafür, dass trotz den liturgischen Anregungen im griechischen Ritual der Gegensatz der beiden Frauen nur im Gebiet der römischen Kirche verständlich war. Ist dies nicht auch eine indirekte Bestätigung dafür, dass es erst des Anstosses durch das Streitgespräch bedurfte, um im Abendlande die in der Messe und den Hymnen schlummernden Keime zur Darstellung der Kirche und Synagoge zum Leben zu erwecken, und dass eben darum diese Personifikationen dem Osten unverständlich blieben, weil man dort, ganz abgesehen von dem bis jetzt noch nicht widerlegten Fehlen des geistlichen Schauspieles in der griechischen Kirche, die lateinische Sprache jener pseudo-augustinischen Schrift „de altercatione Ecclesiae et Synagogae“ nicht verstand?

Sechzehntes Kapitel.

Ueberschau nach verschiedenen Seiten, Ausklingen in bildender Kunst und Schauspiel.

Viollet le Duc, der grosse Gotiker, spricht an einer Stelle seines bewunderungswürdigen *Dictionnaire de l'architecture*[2]) die Ansicht aus, dass die grossen Freistatuen der Kirche und Synagoge sich nur an den Kirchen solcher Städte fänden, in welchen im Mittelalter starke Judengemeinden waren, und führt als Beispiele Paris, Bordeaux, Strassburg, Worms und Bamberg an. Ist auch der Gegenbeweis mit den Kathedralen von Chartres, Bourges und Amiens nicht ganz richtig, — denn auch an den beiden ersteren befanden bezw. befinden sich jene Statuen,[3]) finden sie sich auch ferner an den Kirchen nicht nur kleinerer Städte

---

[1]) abb. Pokroffsky, Wandbilder in alten russ. u. griech. Kirchen tf. 19; ebenso in „Arbeiten des 7. archaeol. Kongresses in Jaroslave 1887. Bd. 1. Moskau 1890, tf. 19.

[2]) T. V., pg. 154.

[3]) Ueber die von Chartres (nördl. Vorhalle, linkes Seitenportal) cf. Chanoine Brillon, Hs. i. der Bibl. communale zu Chartres, No. 1099, danach die Notizen Bulteau's in d. Neuausg. d. Monographie der Kathedrale v. Chartres. II. 230. (1891) cf. auch Durand, Monogr. d. N. D. de Chartres. Paris 1881. pg. 94 u. Annal. archéol. IX, 42;

sondern auch an Dorfkirchen und Klosterhöfen, so ist doch meines Erachtens seine Ansicht insofern richtig, als man nur in ganz bestimmten Zeiten und Orten diese Gestalten für wichtig genug und für würdig erachtete, unter all den heiligen Personen an den Kirchportalen einen Platz, meist, wie früher dargelegt worden, sogar einen beherrschenden Platz einzunehmen und zwar nur dann und da, wo sie „populär" waren. Populär konnten aber die Personifikationen der Kirche und Synagoge nur werden durch das geistliche Schauspiel. Denn die Anregungen zu ihrer Darstellung aus der Liturgie, aus den Hymnen, aus patristischen Schriften und Predigten waren der ganzen römischen Kirche gemeinsam und sind doch in ihrer Lebensäusserung und Verbreitung abhängig von anderen Bewegungen, bringen es auch nur zur Verkörperung in Werken der Kleinkunst, in Miniaturen, Elfenbeinen, Emailgeräten, Stickereien, höchstens hie und da noch in Glasfenstern und Altarbildern, — populär wären unsere beiden Gestalten durch sie nie geworden. Nur dann und da, wo die Begriffe Ecclesia und Synagoge nicht mehr bloss in lateinischer Sprache am Altar erklangen, sondern wo sie als lebendige Wesen von Fleisch und Blut zum Volke und in der Sprache des Volkes redeten, da durften sie auch als mächtige Steingestalten heraustreten an das Portal des Gotteshauses und herabschauen auf Volk und Stadt. Dies geschah aber nur im Zeitalter der Kreuzzüge und bis zum Ende des 14. Jh.'s. Warum nicht mehr nach dieser Zeit? Nicht etwa, weil von dieser Zeit an die Judenverfolgungen aufhörten, — wir sahen oben, dass im Gegenteil das 15. und 16. Jh. die Zeit der tiefsten Demütigung des unglücklichen Volkes war —, sondern weil von da an das geistliche Schauspiel sich immer mehr der Kirche entfremdete und die Bühne aus den heiligen Räumen herausverlegt wurde auf den Markt der Stadt. Das Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge wanderte auch dorthin mit, aber sein heiliger Ernst war geschwunden. Der Volkswitz hatte sich seiner bemächtigt, seine Fassungen in den Schauspielen des späteren Mittelalters, auf die wir leider zum grösseren Teile bei unserer Forschung angewiesen waren, unterschieden sich kaum noch von der unflätigen Behandlung dieses Themas in den Fastnachtspielen der gleichen Zeit. Kein Wunder, dass man von nun an die beiden Gestalten des Platzes an den Kirchportalen nicht mehr für würdig befand. Ueberall also, wo uns die grossen Statuen der Kirche und Synagogen am Kirchportal grüssen, da dürfen wir bestimmt voraussetzen, dass hier einst die beiden Königinnen vor den Augen des Volkes mit einander kämpften. Leider ist ja kaum ein anderer Teil unserer mittelalterlichen Kirchen der Zerstörung durch Wetter und rohe Menschenhände mehr ausgesetzt gewesen, als gerade der Schmuck der Portale. Darum ist es jetzt oft schwer nachzukommen, wo sich einst Statuen der Kirche und Synagoge befunden haben. In Frankreich mögen sehr viele den Stürmen der Revolution zum Opfer gefallen sein, festzustellen vermochte ich sie noch, ausser an den genannten Kirchen zu Beziers, Bordeaux, Bourges, Chartres, Paris, Reims, am Mittelportal von Saint Riquier (Dep. Somme), an Notre Dame zu Laon, in Avraux (Dep. du Cher), wozu noch die Reliefs an St. Gilles (Dep. Gard), an St. Ayoul in Provins (Dep. Seine et Marne) und an St. Benigne zu Dijon kommen.[1])

In Deutschland sind sicher auch viele Denkmäler dieser Art zu Grunde gegangen, ich kenne nur noch solche an grossen Domen, so zu Strassburg, Metz (restauriert), Freiburg, Worms, Bamberg, Trier, Magdeburg,

---

ausserdem in Chartres die Synagoge noch einmal am Sockel der Statue des hl. Hieronymus am r. Seitenportal d. südl. Vorhalle. cf. Bulteau a. a. O. II pg. 346. — In Bourges befinden sie sich am nördl. Seitenportal neben der Darstellung der Anbetung der Könige.

[1]) Teilweise verdanke ich diese Notizen Dr. Voege. Für weitere Mitteilungen namentlich über englische und spanische Denkm. werde ich sehr dankbar sein.

dazu noch die kleinen Figuren am Giebel der Martinikirche zu Braunschweig und die Portal-Reliefs an St. Martin zu Landshut und der Kirche zu Wimpffen im Thal. Aber dass in einem so kleinen Orte wie Wessobrunn auch der Kopf einer Synagoge gefunden worden ist,[1]) vermag uns wohl einen Begriff davon zu geben, wie gross ihre Verbreitung war. In Deutschland werden die Darstellungen der Kirche und Synagoge um so dichter, je näher wir der Westgrenze kommen, sie sind im wesentlichen auf das deutsche Mutterland beschränkt, während das kolonial-deutsche Gebiet von dem ganzen Bilderkreise kaum berührt erscheint; sehr erklärlich: denn Frankreich und die Rheinlande waren das Centrum der Bewegungen, denen Kirche und Synagoge ihre Verbreitung und Beliebtheit verdankten, die Gegenden östlich der Elbe waren aber erst in der Kolonisation und ersten Entwicklung begriffen, als jene gewaltigen Strömungen den Westen Europas bewegten. Genau lässt sich die Grenze nach Osten hin nicht ziehen, eben weil so viel im Laufe der Zeiten zu Grunde gegangen ist. So vermochte ich z. B. die von Molanus (Historia S. S. Imaginum Antwerpen 1667, Lib. IV, cap. 8) zu Fulda *„in vetustissimo aulaeo“* und in der Deutschherrnkirche zu Würzburg[2]) erwähnten Freiskulpturen der Kirche und Synagoge ebensowenig mehr festzustellen, wie die an vielen Stellen (aber wohl irrtümlich?) genannten am Dome zu Schneeberg.

Es geben im übrigen nur die an Ort und Stelle verbliebenen Denkmäler, also Skulpturen, Fresken und Glasfenster, eventuell auch Handschriften, bestimmten Anhalt, Werke der kirchlichen Kleinkunst konnten ja leicht wandern. Die Grenzen für letztere sind aber hier im wesentlichen die gleichen. Durch westlichen Import gelangte vielleicht eine Patene aus dem Anfang des 12. Jh.'s mit den Figuren der Kirche und Synagoge in den Schatz der Kirche zu Trzemeszno in Posen.[3]) Auch darf man wohl für Werke der Kleinkunst den Einfluss der Typenwanderung in weitem Umfange annehmen, über deren Wesen uns die Studie Marian Sokolowski's[4]) neuerdings aufgeklärt hat. (Dies dürfte auch auf die missverstandenen byzantinisch-russischen Kopien zum Teil Anwendung finden.) Ob unsere Gestalten auch nach der skandinavischen Halbinsel drangen, vermochte ich nicht festzustellen, ich fand von schwedischen Denkmälern der Art nur eine Stickerei, welche 1880 auf der Textilausstellung zu Stockholm zu sehen war,[5]) möchte es aber für wahrscheinlich halten, da das Prophetenspiel dort nicht unbekannt war, wie mir tf. X, XI. u. XXV. in Mandelgrens „Monuments scandinaves du m.-a.“ Paris 1862, mit den Gestalten des „Sacharias, Jehesos, Esther propheta, Moises, David, Jeromias, Isaias, Abacus, Ezeichiel, Daniel“ beweisen (in Riga wurde das Prophetenspiel bereits 1205 aufgeführt),[6]) da ferner schon im 11. Jh. das dänische Gunhildenkreuz unsere Gestalten zeigte und für England die Aufführung des Streitgespräches bewiesen ist durch die grossen Freistatuen der Kirche und Synagoge an der Kathedrale von Rochester.[7]) Dass sie bis hinab nach Sizilien wanderten (Klosterhof in Monreale),

---

[1]) jetzt im National-Museum zu München. Abb. Katalog Abteil. V pg. 14 No. 141. cf. Hager, Zeitschr. f. christl. Kunst IV, 157—59. Auch zwischen 1250—80 entstanden.

[2]) die jetzt als Train-Depôt benutzt wird.

[3]) in Monuments du moyen-âge et de la renaiss. dans l'ancienne Pologne, publiés par Alexandre Przezdziecki et Ed. Rastawiecki. Varsovie et Paris I. série. — cf. Jahrb. d. k. k. C.-K. 1860, 18 fg.

[4]) M. Sokolowsky, Miniatury wloskie biblioteki Jagiellónskiej i modiitewnik francuski biblioteki Dzikowskiej.-Comptes rendus de la commiss. de l'hist. de l'art, 5. vol., 2. livr., pg. 73—86. bespr. Bullet. de l'acad. des sciences de Cracovie. Juillet 1892.

[5]) abb. in Rygskölden till Fogdö-Kăpan, Södermannlands forminnes-förening. Neben der Gottesmutter mit dem Kinde steht eine weibliche Gestalt mit grossem Nimbus, offenem Haar und Mantel. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält den Kelch.

[6]) cf. Gödeke I, 474 u. Paul, Grundriss der german. Philologie II, 426.

[7]) cf. Annal. archéol. V, 289. Ecclesia fälschlich als Bischof restauriert und so bei Twining pl. 61, 13 u. 14 abgebildet.

wurde schon erwähnt.[1]) Ueber ihr spätes Eindringen nach Spanien wurde ebenfalls schon gesprochen. Falls die grosse Statue der Synagoge an einem Klosterportal zu Pampeluna (Navarra) früher ist, als vom Ende des 14. Jh.'s, so kann hier die Verbindung mit Frankreich wirksam gewesen sein.[2])

II.

Das späteste Denkmal der Kirche und Synagoge ist, meines Wissens, jener Holzschnitt im Werke des Johann Wolff vom Jahre 1600. Wahrscheinlich ist er aber nur die Wiedergabe eines älteren Gemäldes, denn ich glaube kaum, dass unsere beiden Gestalten weit über die Mitte des 16. Jh.'s hinaus ihr Leben fristeten. Verschiedene Umstände mögen dazu beigetragen haben, den lange so beliebten Personifikationen ein schnelles Ende zu bereiten: Die liturgische Unterlage, der sie ja im ausgehenden Mittelalter im wesentlichen nur noch ihre Weiter-Existenz in der kirchlichen Kunst zu verdanken hatten, wurde ihnen durch die Reformation des römischen Breviers auf dem Tridentiner Konzil, bei der namentlich viele allegorisierende Hymnen des Mittelalters über Bord geworfen wurden, grösstenteils entzogen. Die strengere Gestaltung des ganzen Kirchenwesens in der Zeit der katholischen Gegenreformation mag sie vollends aus den heiligen Räumen verbannt haben. Das geistliche Schauspiel, das in protestantischen Ländern trotz Luthers prinzipieller Geneigtheit für dasselbe, dem sicheren Untergange geweiht war, fristete von da an auch in katholischen Ländern nur noch ein kümmerliches Dasein. Längst aus den Händen der Geistlichkeit in weltliche übergegangen, wurde das Thema der Altercatio und des Sermo nur dazu benutzt, um unter altehrwürdiger Maske den Juden alle Anklagen einer hasserfüllten Zeit vorzuhalten, sie dem Gelächter und der Verachtung preiszugeben. Kirche und Synagoge waren von den Postamenten, die sie im Zeitalter der Hohenstaufen dem Erdboden entrückten, herabgestiegen auf die Gasse der Stadt und in die Stube des Bürgers, — schon Gerrit von St. Jans stellt auf jenem Oelbilde in der Basler Kunstsammlung die Synagoge nicht mehr in kirchlicher Umgebung sondern in einer niedrigen Stube dar —, dorthin konnte ihnen die kirchliche Kunst nicht folgen.

Hans Sachs hat unter den vielen Stoffen aus älterer Zeit, die er zu geistlichen Komödien entlehnte, auch unser Thema im Jahre 1530 noch einmal zu einer „Comedia vom Messias" verarbeitet, einer eigentümlichen Verquickung von Altercatio und Prophetenspiel,[3]) und bis ins 18. Jh. wurde in oberbayrischen Dörfern als Nachspiel zu den Weihnachtsspielen „Der lustige Jud von Amsteldam" aufgeführt, ein komisches Zwiegespräch zwischen einem Rabbiner und einem „Pastor", der ihn, natürlich ohne Erfolg, zu bekehren sucht,[4]) es sind die letzten Nachklänge des alten Kampfes.

Ein anderer Gegner war es, mit dem die stolze Ecclesia von nun an auf den Plan zu treten hatte, und tief haben sich die Spuren dieses neuen Kampfes in die katholische Kunst eingegraben, — der Protestantismus! Hier galt es, seit dem zweiten Viertel des 16. Jh.'s alle Kräfte einzusetzen, gegenüber dieser neuen Aufgabe musste der Kampf gegen das Judentum nebensächlich erscheinen. Darum sind von nun an Darstellungen des Krieges gegen „Ketzer und Abtrünnige" häufig, daneben vor allen Dingen die Triumphzüge der Kirche, die ihre trotz aller Kämpfe unerschütterte Macht zeigen will. Seit Dante's begeisterter

---

[1]) Ich verweise noch auf die „Descrizione del Catajo", Luogo del Marchese Pio Enea Degli Obizi etc. contenente diversita d'istorie fatta da Giuseppe Betussi Bassanese anno 1572, Ferrara 1669, 2. Aufl., p. 54 fg., worin Statuen der Kirche und Synagoge in der „camera del Papa" beschrieben werden.

[2]) Abb. Bullet. monument. 1889, 269 u. Congrès archéol. 1888, 129.

[3]) Bibliothek des litt. Vereins Stuttg. Bd. CII, pg. 163—173.

[4]) Hartmann, Weihnachtslied u. -spiel in Oberbayern pg. 142.

Schilderung dieses Triumphzuges (Purgatorio, 29.—32. Gesang), seit Petrarcas „triomfi“, ja schon vorher, seit den gedankenreichen Glasfenstern eines Suger von St. Denis,[1]) ist dies ein Lieblingsthema der kirchlichen Kunst geworden: Die Ecclesia auf einem Wagen thronend, der von den 4 Evangelistensymbolen gezogen wird, begleitet von den 4 Hauptkirchenvätern, vom Papste, von Christus, gefolgt von den Schaaren der Märtyrer und Heiligen, vorauf Engel und die Gestalten des alten Testamentes (Reihenfolge des Hymnus *„de omnibus sanctis“*.) So malte sie Tizian,[2]) so zeigt sie das bekannte Glasfenster in Notre Dame zu Brou[3]) und der Skulpturencyklus in der Kathedrale zu Rouen, wo die Räder ihres Karrens den Tod und die Häresie zermalmen,[4]) so malte sie Lucas Cranach in das Gebetbuch Kaiser Maximilians,[5]) so Rubens (Kolossalbild im Louvre) und Giordano (im Escorial), so noch in unserm Jahrhundert Joseph von Führich.

Es waren verschiedene Feinde, über welche die Kirche im Laufe der Zeiten triumphierte. Eine ganze Geschichte der Kirche spiegelt sich wieder in den Darstellungen ihrer Kämpfe, wie sie die mittelalterliche Kunst der verschiedenen Jahrhunderte aufweist. Erst galt es noch das dunkle Heidentum zu bekämpfen und auszurotten, — finstere Ungeheuer krümmen sich unter ihrem Fusse,[6]) teuflische Gestalten, wilde Mänaden und Satyrn stürmen auf sie ein.[7]) Als zweiter Feind gesellte sich dann das Judentum dazu: Auf einer Miniatur des 13. Jh.'s in Ms. C. 164 zu Reims (fol. 57b) stösst die Ecclesia dem alten Drachen den Kreuzstab in den Rachen und reisst zu gleicher Zeit der Synagoge die Krone vom Haupte.[8]) Denselben Gedanken drücken wohl auch die beiden gekrönten Gestalten aus, die auf der berühmten Kreuzgruppe zu Wechselburg sich unter den Füssen Marias und Johannis krümmen.[9]) Auf der ähnlichen Gruppe im Dom zu Halberstadt steht nur Johannes auf einer gekrönten Gestalt, Maria auf einer Schlange, auf der dritten hierher gehörigen, früher in der Marienkirche zu Freiburg, jetzt im Museum des sächs. Altertumsvereins zu Dresden, stehen beide auf zusammengekauerten Untieren.[10]) Das sind Gedanken, die in der Zeit lagen, — ich erinnere nur an das Auftreten der Gentilitas und Synagoga in dem gleichzeitigen Antichristspiele aus Tegernsee! Seltsam sind diese Ideen verschmolzen in einer Miniatur der Bibel von St. André-du-Bois (12 Jh.) auf der Bibliothek zu Boulogne (Cod. 2, fol. 231 a): Paulus steht auf der wehklagenden Synagoge, diese wiederum auf einem blauen nackten Drachen mit Pferdefüssen, der einen Menschen verschlingt, zwischen seinen Füssen ein

---

[1]) „Der Karren des Aminadab“, ausführl. bespr. in Vitr. d. B. Et. VII u. VIII. cf. auch Ann. arch. XXIII, pg. 283 fg. u. die Auslegung bei Honorius v. Autun, Migne 172, col. 834.

[2]) gest. v. de Bry. Le Bl. 6. Der Holzschn. danach abb. Gaz. d. b. Arts 1873 pg. 491 u. Lacroix, Vie militaire et religieuse au moyen-âge, pg. 297.

[3]) abb. Annal. archéol. XXIII, pl. zu pg. 283 cf. auch Didron, Ikonogr. pg. 315.

[4]) cf. Annal. archéol. XVI, 167.

[5]) Reproduz. in Hirths Ausg. der Münchner Zeichnungen Bl. 62.

[6]) Taufkessel in der Kirche zu Stanton (Fitzwarren, Wiltshire), abb. Twining pl. 59 fig. 6. cf. auch Romilly Allen, Notes on early christian symbolism; Proceedings of the soc. of antiquarians of Scotland, n. s. VI, 380. 431. Die Bekämpfung des Drachens durch das Kreuz ein beliebtes Motiv an den Hirtenstäben der Kirche.

[7]) Elfenbein an der Domkanzel zu Aachen, Förster, Denkmale I, Hs. der Mater verborum in Prag, cf. Springer, M. d. k. k. C.-K. 1860, 34.

[8]) Das sonst seltene Herabreissen der Krone findet sich wieder auf einer Miniatur des gleichen Jh.'s in Cod. 144 zu Orléans (fol. 71b).

[9]) Neueste leicht zugängl. Abb. (farbig) in Brockhaus' Konversat.-Lexikon 14. Aufl. IV, tf. zu pg. 608. Dann als Beilage zu Steche, Bau- u. Kunstdenkm. d. Königr. Sachsen, bei Otte, Handbuch II, 605, Lübke, Gesch. d. Plastik, 475. Seemann, kunsthist. Bilderb. No. 64 tf. 30, 2. cf. Lübke, Lützow's Zeitsch. 1876 pg. 266 fg., Prill, die Schlosskirche zu Wechselb., Leipz. 1884. Abb. auch bei Förster, Denkm. 2.

[10]) Alle 3 abb. u. bespr. v. Küsthardt, Lützow's Zeitschr. 1888, 323 fg.

zweiter Drache. Ich muss mir versagen, näher auf all die interessanten Darstellungsformen einzugehen, da sie von unserem engeren Thema zu weit abführen.

Die Kreuzzüge hatten der Gentilitas, die schon längere Zeit besiegt unter dem Fusse der Ecclesia gelegen hatte, neue, lebendige Gestalt verliehen: der Sarazene war es, dem die Streiter der Kirche in blutigem Ringen entgegenzutreten hatten. Aber während des Kampfes gegen diesen Feind hatte sich ein anderer, weit gefährlicherer Feind in den Rücken der Ecclesia geschlichen, der bestimmt war, ihr manchen Kämpfer untreu zu machen, ihr manche Perle aus ihrer Krone zu rauben, — Frau Welt! Auf den Zügen zum fernen Morgenlande, in der Pracht des Orients, in der lebhaften Berührung mit den verschiedensten Völkern der Erde, da ging dem bisher in enger, räumlicher Begrenzung und in geistiger Bevormundung durch die Kirche dahinlebenden Menschen des Mittelalters der Sinn auf für die Reize dieser Erde, da lockte ihn „Frau Welt“ mit süsser Stimme, und in ihrem Umgange lernte er auch die bisher als unerschütterlich geltenden Sätze des kirchlichen Dogmas mit anderen Augen betrachten. An fünf deutschen Domen finden wir diesen neuen gefährlichen Feind der Ecclesia in Lebensgrösse dargestellt: Als lockendes Weib mit Krone und wallendem Haar erscheint er an St. Sebald zu Nürnberg und am Südportal des Wormser Domes, als freundlich lächelnder Verführer in der Modetracht der Zeit wendet er sich zu den klugen und thörichten Jungfrauen am südlichen Westportal des Strassburger und in der Vorhalle des Freiburger Münsters, hier wie auch an der Westfront des Münsters zu Basel begleitet von seiner getreuen Gefährtin, der Voluptas, welche kokett das Gewand vom Busen losnestelt. Aber nur die Vorderseite der Frau Welt ist reizend, ihr Rücken ist bedeckt von Kröten und Schlangen, genau so, wie sie Walther von der Vogelweide besingt:

Doch was der schanden alsevil
Dô ich dîn hinden wart gewar,
Daz ich dich iemer schelten will. (Lachmann, 3. Aufl., pg. 101.)

und wie sie noch ausführlicher Konrad von Würzburg beschreibt in seinem Gedicht *„von der werlt lohne“*, worin sie dem Ritter Wint von Gravenberg (= Walther v. d. Vogelweide) erscheint, der ihr seine Dienste weihen will, über dem Anblick ihrer Rückseite aber bekehrt wird.[1]) Höchst lehrreich für die Auffassung der Zeit ist die Zusammenstellung der Feinde Ecclesias an dem Wormser Portal: Zunächst der Thür die Synagoge mit zerbrochener Fahne, im Arme ein Böcklein, dem sie das Messer in die Brust stösst, daneben Frau Welt, welche dem Ritter, der sich (wie in dem Gedichte Konrad's v. Würzburg) ihrem Dienste weiht, einen Schild darreicht, über ihnen links die christliche Liebe, rechts der wahre Glaube, zwei königliche Frauen, die Vorkämpfer der Ecclesia gegen diese Feinde. Die Kirche selbst aber thront stolz oben im Giebel auf dem Tetramorph über diesen allen.[2])

Vergeblich kämpfte die Kirche gegen den Geist der neuen Zeit an, er war mächtiger als sie. Der Zweifel, die Ketzerei erhoben immer kühner ihr Haupt. Bezeichnend stellen die Miniaturen der französischen Historienbibeln die *„Haeretici“* als kleine Teufel dar, welche sich heranschleichen, um den stolzen Bau der Kirche zu untergraben. Bald gilt es alle Kräfte aufzubieten, um die Festung des Glaubens gegen Abtrünnige und Juden zu verteidigen, wie uns eine Miniatur aus der Sammlung Firmin-Didot zeigt.[3])

Da tritt ein neuer Feind hinzu, der Türke! Das 15. Jh. sieht den Fall der

---

[1]) cf. den Aufsatz von Karl Schäfer, Frau Welt, eine Allegorie des M.A., in „Schauinsland“, 17. Jahrg. pg. 58—63. Ich verdanke den Hinweis auf diese Studie Herrn Prof. v. Oechelhäuser.

[2]) Litt. zusammengestellt bei Wörner in „Kunstdenkmäler des Grossh. Hessen“, Kreis Worms, Darmstadt 1887 pg. 184. Ueber die Strassburger Frau Welt cf. Kraus, Kunst u. Altert. in Elsass-Lothringen I, 465. Ueber das Gedicht Konrad's v. Würzburg cf. Gödeke a. a. O. I, 217, No. 8.

[3]) Abb. Lacroix, Vie militaire et religieux au m.-a. pl. zu pg. 448.

oströmischen Hauptstadt, von nun an erscheint auch „Mahometus“ oder „Turcus“ unter den Angreifern der Festung. Ein Stich des Meisters P. S. (P. III, 293, 1)[1]) zeigt uns den Kampf der Ecclesia in allen seinen Teilen. Die „Demones“ bestürmen die Festung von rechts, die Juden von links, die „Heretici“ und „Turci“ von vorn. Aber der Kirche braucht nicht bange zu sein, ihr Turm ist Christus. („Caput Ecclesie“). Auf den Nebentürmen sind die Engel und die „Doctores“ zur Verteidigung bereit, an den Mauern kämpft der „status secularis“, der Kaiser mit seinen Vasallen, daneben der „status spiritualis“, der Papst mit dem Klerus. Und in der That glaubt Frau Ecclesia all dieser Feinde Herrin geworden zu sein: Auf dem schon erwähnten Holzschnitte Hans Burgkmair's von 1508 thront sie, die Füsse auf die Erdkugel stützend, mächtig über allen. Rechts empfängt der knieende Papst aus ihrer Hand die Schlüssel, links der Kaiser das Schwert. Um die Stufen ihres Thrones aber sitzen die Vertreterinnen der besiegten Mächte: rechts „Saracena“ mit zerbrochener Fahne und Krone, daneben mit verbundenen Augen „Sinagoga“, links „Gentilitas“ mit Krone und Turban, mit der Inschrift „Jupiter“ auf ihrer Fahne, daneben „Tartarica“ mit dem Namen „Chingistan“ auf der Fahne, die ebenfalls, wie die aller andern, zerbrochen ist. Die „Haeretici“ fehlen auf diesem Bilde. Bald aber nahte die Zeit, wo sie aufs neue die ganze Kraft der „sancta mater ecclesia“ herausforderten, wo der junge Protestantismus kühn das Haupt erhob. Was ihm Zeit und Raum verschaffte, sich zum grossen Kampfe zu stärken, das war der Türke, den wir unter den Feinden kennen lernten. Nur die beständige Türkengefahr hinderte den Kaiser an dem entscheidenden Schlage gegen die Protestanten. Mahometus und Häresia sind daher die Hauptfeinde der Ecclesia Romana im weiteren Verlauf des 16. Jh.'s. Auf einem Bilde des Jean Cousin (geb. 1501)[2]) liegen beide besiegt unter den Füssen der Ecclesia, über ihr schwebt der heilige Geist. Dass aber auch in dieser Zeit noch der alte Gegner der Ecclesia, das Judentum, gelegentlich wieder in den Kampf eingreift, ersehen wir aus einer Fayence von 1545 in S. Angelo zu Anagni, wo das Schiff der Kirche von den Schiffen des Kaisers, des Dr. Faustus und der Juden angegriffen wird,[3]) das zeigt auch ein illustrierter Codex (in Neapel?), den Ferdinand von Aragonien *„in sepulcro veteri apud Tarentum“* gefunden haben soll, wie die Beschreibung dieser Handschrift bei Laurentius Schrader[4]) sagt. Figura I darin zeigt die Kirche *„militans per sacramenta“* auf dem Thron, umgeben von den 7 Sakramenten, zu ihrer Rechten der Papst mit dem Klerus, links der Kaiser mit den Fürsten. Aber diese Macht dauert nicht lange: Ecclesia wird beschimpft und beraubt, ja einer ihrer Kardinäle verwundet sie mit dem Schwerte. Darüber freuen sich die Heiden *„habitu Turcarum“* und weisen mit Fingern auf die ihrer Macht entkleidete Königin, die Juden aber beleidigen die schwer Verwundete und *„blasphemando tripudiant“*.

III.

Getreu dem Thema dieser Studie, möchte ich diesen Abschnitt nicht schliessen, ohne noch einmal auf den innigen Zusammenhang zwischen Schauspiel und bildender Kunst auch in der Zeit hinzuweisen, welcher die zuletzt besprochenen Werke angehören. Geistlich kann man das Schauspiel dieser Zeit kaum mehr nennen, nur die Stoffe sind noch geistlicher Art, die Aufführung selbst ist zu rein weltlichem Gepränge geworden. In den dramatischen Aufführungen zu Béthune im Jahre 1540 dient z. B. das Auftreten der Königin Ecclesia nur dazu, dem Kaiser Karl V. zu schmeicheln.[5])

---

[1]) Titelblatt zu Dungersheym, Confutatio apologetici etc. Grimma 1514.

[2]) Nach Grimouard, Guide III, 383 im „Cabinet de M. Denon“, also wohl der so benannte Saal der Louvre-Sammlung, dort aber nicht zu finden.

[3]) cf. B. de Montault, Iconogr. I, 325. Rev. d. l'art. chrét. 1886, 531.

[4]) Monumentorum Italiae libri 4, editi a L. Schradero, Helmstädt 1592, p. 249., — jedenfalls aber später als aus der Zeit des angeblichen Finders, da darin gegen Luther polemisiert wird.

[5]) cf. L'Art dramatique à la Renaissance, Annal. archéol. XII, 116 fg.

Aber gerade diese farbenprächtigen, lebensvollen Bilder mussten auf die Phantasie der Renaissance-Künstler befruchtend wirken. Dass auch die freiesten künstlerischen Individualitäten unter ihnen sich nicht dem Banne mittelalterlicher Tradition zu entziehen vermochten, wenn es sich um Darstellung sakraler Vorwürfe handelte, das sahen wir an dem Hauptwerke Michelangelos, an der sixtinischen Decke. Die Passionsfolgen eines Dürer, die Holzschnittfolge „vom Sündenfall und der Erlösung des Menschengeschlechts“ eines Altdorfer, sie sind sowohl in der Auswahl als in zahllosen Einzelheiten ihrer Scenen getreue Wiederspiegelungen der Schauspiele ihrer Zeit. Da Carl Meyers Studie: „Geistliches Schauspiel und kirchl. Kunst“ gerade über diesen Zeitraum zahlreiche Beobachtungen enthält, so darf ich mir hier ein näheres Eingehen versagen. Nur bei zwei Denkmälern möchte ich noch einen Augenblick verweilen, um daran zu zeigen, wie eng sich auch solche Künstler an Vorbilder auf der Bühne anschlossen, die sonst mit allen Kräften bestrebt waren, den Zwang mittelalterlicher Kunstübung abzustreifen. Es ist dies das Tafelbild aus der Werkstatt des Jan van Eyck im Prado zu Madrid „Der Lebensbrunnen oder der Triumph der Kirche über die Synagoge“ und der allbekannte Genter Altar der Gebrüder van Eyck.

Springer (Lützow's Zeitschr. IX, 387, No. 3) stellte eine Anzahl von Nachrichten zusammen, die sich bei den Chronisten über die grossen Pantomimen und prachtvollen lebenden Bilder finden, wie sie im späteren Mittelalter bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden. Blommart, *Geschiedenis der Rhetorykkamer de Fonteine te Gent*, berichtet u. a. von einem grossen lebenden Bilde, das die Kammer der Fontäne zu Gent im Jahre 1456 beim Einzuge Philipps des Guten arrangierte: Es war eine dreiteilige Bühne. In der Mitte der obersten Abteilung war Gott Vater zu sehen unter einem Thronhimmel, zwischen der Jungfrau Maria und Johannes d. Täufer; um ihn herum standen singende Engel. Gott Vater sass auf einem Throne von Elfenbein, die Krone auf dem Haupte, das Scepter in der Hand. Im mittleren Geschoss stand ein reich verzierter Altar, auf welchem ein Lamm lag, dessen Brust ein Blutstrahl entquoll, der in einem goldenen Kelche aufgefangen wurde. Goldene Strahlen, die von Gott Vater ausströmten, bildeten den Hintergrund. An beiden Seiten des Altares standen Gruppen von Märtyrern, Propheten etc. Vor dem Gerüste war ein schöner Springbrunnen angebracht, welcher den Brunnen des Lebens vorstellte und drei Ströme Weines ergoss. — Die Uebereinstimmung mit dem inneren Mittelstück des Genter Altarwerk's ist sofort in die Augen fallend. Aber auch auf das genannte Gemälde des Lebensbrunnens in Madrid [1]) passt die Beschreibung fast Wort für Wort, nur dass hier das Lamm zu Füssen Gottes liegt und dass sich die musizierenden Engel im mittleren Stockwerk auf dem Rasen und in den Ecktürmen befinden. Vor dem Gerüste aber steht der schöne Brunnen. Aus ihm ergiesst sich ein Strom von Wein, der seinen Ursprung unter dem Throne Gottes hat, mit Hostien vermengt, in ein Becken. Zu beiden Seiten dieses Beckens aber sehen wir statt der Heiligen des Genter Altares unsere wohlbekannten Gegner, links die Ecclesia, dargestellt durch den Papst mit der Kreuzesfahne, gefolgt von Vertretern des Klerus, und den Kaiser mit seinen Vasallen. Anbetend knieen sie vor dem heiligen Sakramente. Vergebens lädt der Papst mit würdiger Handbewegung die Synage auf der andern Seite des Brunnens ein, sich der Quelle des Heiles zu nahen. Trotzig wendet sich ihr Anführer, der alte Oberpriester, ab. Seine Augen sind dicht verbunden, die Fahne bricht über ihm zusammen. Neben ihm kniet ein grosser Jude mit einer hebräischen Schriftrolle. In wilder Verzweiflung stürzen die übrigen Begleiter durch einander. Der eine streckt fluchend beide Hände gegen die Kirche aus, ein anderer hält sich die Ohren zu, um nichts von ihren ermahnenden Worten zu hören, ein dritter zerreisst sich das Gewand, andere stürzen zu Boden oder eilen hinweg. Wunderbar ist in diesem Gemälde

---

[1]) Leicht zugängl. Abb. im Klassischen Bilderschatz v. Reber-Bayersdorffer No. 25. Förster, Denkmale VI. Museo Espanol de Antigüedades IV, pl. 1. Gazette d. b. Arts 1893 pg. 377, wo pg. 379 fg. auch die Litt.

die Lehre der Kirche verknüpft mit dem dramatisch bewegten Kampfe, dessen Entwicklung wir an der Hand des Dramas durch die verschiedenen Jahrhunderte verfolgten.

Denn darüber wird wohl kaum noch ein Zweifel möglich sein, dass uns Jan van Eyck in dem Madrider Bilde die getreue Wiedergabe einer scenischen Aufführung bietet, wie sie zu seiner Zeit so beliebt waren. Der ganze Aufbau des Gerüstes mit den Teppichwänden, die Dreiteilung desselben, sie sind nur erklärlich als Kopie einer dreiteiligen Bühne; auch hätte sonst der Künstler sicher den Vorgang in die Landschaft verlegt, wie auf der ganz ähnlichen Darstellung des Genter Altars. Gewiss war jenes lebende Bild, das die Kammer der Fontäne im Jahre 1456 stellte, nichts weiter als eine getreue Wiedergabe des Genter Altarbildes, und wir haben damit einen der interessanten Fälle vor uns, in welchem das Verhältnis zwischen Schauspiel und bildender Kunst ein umgekehrtes ist als bei den betrachteten mittelalterlichen Denkmälern, — ein Verhältnis dem ich auf dem Gebiete der ilalienischen Renaissance weiter nachzuforschen gedenke, — aber dabei ist eben doch im Auge zu behalten, dass die scenische Darstellung von 1456 neben dem gemalten Vorbilde auch recht wohl dramatische Vorläufer haben konnte, wie das Madrider Bild beweist. Auch letzteres spiegelt nur ein lebendes Bild wieder, kein vollständiges Schauspiel, das beweist das Arrangement des oberen und mittleren Bühnenstockwerkes, — wobei unentschieden bleiben soll, ob nicht doch der Papst mit dem jüdischen Oberpriester im unteren Stockwerke ein Streitgespräch abgehalten hat, — aber es ist eben doch ein Stück Schauspiel und nicht etwa blosse Phantasie des Malers. Und andererseits geht auch das Genter Altarwerk wenn auch nicht sicher in seinem Mittelbilde so doch unzweifelhaft in der Auswahl seiner Nebenpersonen und Nebenscenen auf das geistliche Schauspiel zurück. Und zwar begann dasselbe mit dem üblichen Prophetenvorspiele, wie die Gestalten der Sibyllen und Propheten in der obersten Abteilung der Aussenflügel zeigen. Seit dem 12. Jh. traten an der Spitze der Propheten Christi Adam und Eva auf, wie wir in zahlreichen Spielen sahen. Darum sind Adam und Eva so besonders gross an den Innenseiten der Flügel dargestellt. Ihnen schlossen sich in der Regel Abel und Kain und die zugehörigen Scenen aus deren Leben an, — sie fanden ganz oben in den Winkeln über Adam (Opfer) und Eva (Brudermord) ihren Platz. Nun schliesst sich, wie in so vielen Spielen, gleich die Vorführung des neuen Testamentes an, die Sühne für Adams und Evas Fall, als erster Schritt zur Verwirklichung derselben die Verkündigung an Maria (Mittelbild der Aussenflügel). Damit ist die Ueberleitung zur Erlösung durch das Lamm selbst gegeben, die wir auf dem figurenreichen Mittelbilde des Innern verherrlicht finden. Was sollen aber die beiden grossen Gestalten Johannes des Täufers und des Evangelisten auf den Aussenflügeln, während doch ersterer nochmals über dem Mittelbilde neben Gott Vater erscheint? Johannes d. T. steht hier als Personifikation des alten Testamentes, das in ihm als dem letzten Vertreter zugleich gipfelt und endigt, — vielleicht war er nebenbei auch als Chorführer der Propheten thätig, — Johannes d. Ev. aber ist der Vertreter des neuen Bundes; zugleich steht er hier als der Dichter der Apokalypse und mithin als der Erklärer für die Anbetung des apokalyptischen Lammes, die als Mittel- und Höhepunkt des Ganzen das Innere ausfüllt. Das Prophetenspiel setzt sich hier fort: Zur Linken von Altar und Lebensbrunnen knieen die heidnischen und alttestamentlichen Propheten des Sermo, die auf den Aussenflügeln keinen Platz mehr fanden, und verkünden laut aus ihren Folianten ihre Weissagungen auf die Erlösung, die durch die ihnen gegenüber knieenden Apostel bestätigt werden. Aber umsonst lässt die Kirche, dargestellt durch eine Schaar von Päpsten rechts neben den Aposteln, Weissagung und Bestätigung sich folgen, die Synagoge, vertreten durch eine grosse Schaar von Juden mit langen Bärten und Judenhüten, an ihrer Spitze ein grosser finsterer Jude, kehrt sich verstockt ab. Nicht ungestraft kann dieser Unglauben bleiben, darum erscheint drohend über allem das furchtbare Ende, das Weltgericht, angedeutet durch den

höchsten Richter und die bei diesem Vorgange nie zu seinen Seiten fehlenden Gestalten Marias und Johannes des Täufers. Noch ist das Gericht nicht da, noch musizieren die Engel lieblich zu beiden Seiten des Thrones, aber bald werden sich die Orgeltöne in die erschütterden Posaunenklänge des Gerichtes verwandeln und das Drama der Heilsgeschichte, das sich hier in seinen Hauptscenen vor uns aufgerollt hat, und damit zugleich den Streit zwischen dem alten und neuen Bunde, zwischen Ecclesia und Synagoge, mit ergreifender Tragik beschliessen.

Wir stehen am Ende der langen Untersuchung. „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ wurde als Titel für dieselbe gewählt, und der Verfasser glaubt diesen Titel mit Recht gewählt zu haben. Freilich gehört zu einer erschöpfenden Behandlung des Verhältnisses dieser beiden ungeheuren Gebiete mittelalterlichen Lebens eine viel breitere Grundlage, als es eine Ikonographie der Kirche und Synagoge naturgemäss sein konnte. Aber die Absicht des Verfassers war ja nur, zunächst an der Entwicklung eines einzelnen Bilderkreises aufzuweisen, in welch innigem Zusammenhange beide Kunstgebiete das ganze Mittelalter hindurch standen. Möge es ihm gelungen sein, den Einfluss des geistlichen Schauspiels auf die kirchliche Kunst namentlich in den Jahrhunderten glaubhaft gemacht zu haben, in welchen man bisher den Spuren eines solchen Einflusses noch nicht nachgegangen war, ja ihn kaum für möglich gehalten hatte.

Wenn wir selbst die Künstler einer neuen Zeit sich so eng an die Bilder anschliessen sehen, die ihnen die Schaubühne ihrer Zeit bot, dann thuen wir dem Künstler des Mittelalters durchaus nicht unrecht, wenn wir seine heiligen Scenen und Gestalten als getreue Wiedergabe der gleichen Scenen und Gestalten im geistlichen Schauspiel erklären. „In einer Zeit, da selbst die Bibel kaum den Klerikern selbst zugänglich war, hatte diese lebendig gewordene Biblia Pauperum eine hohe religiöse Bedeutung. Die heilige Geschichte wurde durch das Mysteriendrama dem Volke lebendig vor Augen geführt.“ [1]) Aber nicht nur seine religiöse Bedeutung verdient immer mehr beachtet zu werden, sondern vor allem auch seine künstlerische. Denn das Volk stellte sich den Verlauf der heiligen Geschichte genau so vor, wie er auf der geistlichen Schaubühne an seinem Auge vorüberzog, der Künstler musste sich also bei bildlicher Wiedergabe der gleichen Scenen schon deshalb genau an die dramatische Vorführung anschliessen, um seinen Beschauern überhaupt verständlich zu sein. Und ferner: Wo dem bildenden Künstler des Mittelalters keine Reste aus früherer Zeit, oder Vorlagenbücher zur Hand waren, an denen er Auge und Hand schulen und Anregung für seine Entwürfe gewinnen konnte, da war er doch in erster Linie auf die Nahrung angewiesen, die das geistliche Schauspiel seiner Phantasie darbot. Woher konnte er bei der Beschränktheit des räumlichen Verkehres, bei der Gebundenheit seiner Phantasie und künstlerischen Ausdrucksmittel bessere Vorlagen für seine Schöpfungen nehmen? —

Was den ikonographischen Teil der Studie betrifft, so lässt sich ja nicht leugnen, dass nur ein Teil der Typen des mittelalterlichen Bilderschatzes ihrer Natur nach sich so zu der hier angewandten Art der ikonographischen Behandlung eignen, wie die Personifikationen der Kirche und Synagoge. Immerhin dürfte aber, namentlich durch die ausführliche Abschweifung auf das Prophetenspiel mit all seinen Ausläufern, der Beweis erbracht sein, dass sich auch auf andere Bilderkreise diese Behandlungsweise ausdehnen lässt. Sollte es dem Verfasser gelungen sein, auch diesen zweiten Zweck zu erreichen, nämlich einen gangbaren Weg durch das Labyrinth der mittelalterlichen ikonographischen Forschung gebahnt zu haben, so würde er sich für alle aufgewandte Mühe reichlich belohnt fühlen.

Wir leben in einem rückwärts schauenden Zeitalter. Die katholische Kirche, in dem Bestreben, die Strenge und Erhabenheit der mittelalterlichen Kunst zurück-

---

[1]) Max Koch, Shakespeare pg. 211.

zuführen und auch die Ikonographie einer kirchlicheren Zeit wieder zu Ehren zu bringen, hat auch die längst entschlummerten Gestalten der Kirche und Synagoge wieder aus ihrem Grabe erweckt. In modernen katholischen Gebetbüchern, auf Kalvarienbergen, Triumphkreuzen und Wandmalereien erscheinen wieder die alten Streiterinnen zu Seiten des Gekreuzigten, die Kirche das Blut des Erlösers im Kelche auffangend, die Synagoge noch immer verstockt sich abkehrend. Wohl ist in unsern Tagen der Streit der beiden Frauen heftiger denn je entbrannt, wenn auch die Ziele des Kampfes sich im Laufe der Jahrhunderte verschoben haben, aber verständlich werden ihre Gestalten dem modernen Beschauer schwerlich sein. Möge der Leser aus dieser Studie wenigstens die Ueberzeugung gewonnen haben, dass sie es für den mittelalterlichen Beschauer waren: Rätselbilder zu schaffen lag niemals in der Absicht des Mittelalters. Der Anschauungskreis des Zeitalters bietet den festen Hintergrund für die künstlerischen Gedanken!

Gesamt-Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	III—IV
Ausführliche Inhaltsangabe der einzelnen Kapitel	V—VIII
Verzeichnis der Abbildungen	VIII
Abhandlung	1—146
Künsterverzeichnis	147
Ortsverzeichnis	148—152

Künstler-Verzeichnis.

(Die Hauptstellen sind mit einem Sternchen bezeichnet. A. bedeutet Anmerkung.)

d'Agnello, Guglielmo 85 A. 3.
Aldegrever 126. 128.
Altdorfer 143.
Antelami, Benedetto 85.
de Bry 140 A. 2.
Burgkmair 130. *142.
Cousin, Jean 142.
Cranach 140.
Dürer 143.
Eyck, van, Gebrüder 143 fg.
Friess, Hans *118. 129 fg.
Führich, Joseph von, 140.
Furtmayr, Berthold 124 fg.
Garofalo, Benevenuto Tisi 121. Schule des, 121 fg.
Gerrit von St. Jans (Geertjens) 130. 139.
Giordano, Luca 140.
Herlin, Fritz 113.
Knoblochzer 90 A. 1.
Lukas van Leyden 130.
Michelangelo 53. 54. 85. 143.
Orley, Bernaert van 82 A. 1.
Pisano, Niccolo und Giovanni 85.
Meister, P. S. 142.
Ring, Hermann tom, 56.
Rubens 140.
Sluter, Claus 57.
Stimmer, Tobias 90 A. 1.
Tizian 140.

Orts-Verzeichnis.

Aachen.
Münster: Elfenbein an der Kanzel 140 A. 7.
Domschatz: Evangeliar f. Otto III. 38.
Allstedt.
Schloss: Gotischer Ofen 86 A. 2.
Amiens.
Kathedrale: 10 Jungfrauen-Portal 107. — Chorgestühl 116.
Museum: Taufstein 108.
Bibliothek: Bilderbibel von Petris de Funes (Cod. 108) 88. — Bibel aus Corbie 102.
Anagni.
S. Angelo: Fayence 142.
Ancona.
Kathedrale: Portalskulpturen 53.
Angers.
Kathedrale: Glasfenster 116.
Aquileja.
Dom: Fresko 116.
Aschaffenburg.
Hofbibliothek: Ms. I. (carol.) 17.
Augsburg.
Dom: Erzthüren 17. — Glasfenster 52. 57.
Gemäldegalerie: Hermann tom Ring, Propheten- u. Sibyllenbilder 56.
Maximilianeum: Tafelbild aus St. Max 86 A. 2.
Avraux (Dep. du Cher).
Kirche: Statuen der K. u. S. 137.
Bamberg.
Dom: Nordportal 87. 95. 137.
Bibliothek: Cod. pict. A. II, 42 (Apokalypse f. Otto III.) 17. — Cod. pict. A. I, 47 (In cantica et Danielem) 17.
Basel.
Münster: Statue der Frau Welt 141.
Oeff. Kunstsammlung: Handzeichnung 113. — Tafelbild (Art des Gerrit von St. Jans) 130. 139.
Berlin.
Gemäldegalerie: Altartafel aus der Wiesenkirche zu Soest *84. 87. 91.
Kgl. Kupferstichkabinett: Breviar aus Ottobeuern (früher Hamilton-S.) 39. — Hs. No. 98 (15. Jh.) 107. — Hs. No. 121 (Biblia pauperum) 127.
Berlin.
Kgl. Museum der Skulpturen: Karol. Elfenbeinkasten 15 A. 3. — No. 454 (Ital. Elfb.) 85. — No. 490 (franz. Klappaltärchen aus Elfb.) 105.
Kunstgewerbemuseum: Rheinisch. Emailkruzifix 14. — Gestickte Altardecke aus Göttingen 107.
Beziers (Dep. Hérault).
Kathedrale: Statuen der K. u. S. 95. 137.
Bologna.
S. Petronio: Fresken der 1. Kapelle l. vom Eingang *119. 122. 123. 125. *127.
Bordeaux.
St. Seurin: Statuen der K. u. S. 88. 114. 137.
Boulogne.
Bibliothek: Bibel von St. André-du-Bois (Cod. 2.) 140.
Bourg-Argental.
Kirche: Skulpturen des Portals 12.
Bourges.
Kathedrale: Glasfenster 13. — Statuen der K. u. S. 136 A. 3. 137.
Braunschweig.
Martinikirche: Statuen der K. u. S. und 10 Jungfrauen 107. 138.
Museum: Karol. Elfenbeinkasten 18. 22.
Brixen.
Johannis-Kapelle: Fresken 113.
Brou.
Notre-Dame: Glasfenster 140.
Brüssel.
Kgl. Altertums-Museum: Karol. Elfb. 21. — Tragaltar aus Stablo 133.
Gemäldegalerie: Genter Altarwerk der Gebrüder van Eyck — siehe Gent.
Brunneck.
Fresko an einem alten Hause 119.
Burgfelden (Württemberg).
Kirche des hl. Michael: Fresken 51. 52 fg.
Cambrai.
Bibliothek: No. 149 (Missale Cameracense) 112.

Capua.
Bibliothek der Teatiner: Exultet-Rolle 18.
S. Angelo in Formis bei Capua: Wandgemälde 51—53.
Châlons-sur-Marne.
Kathedrale: Glasfenster 133.
Chartres.
Kathedrale: Glasfenster 87 fg. — Statuen der K. u. S. 136 A. 3. 137.
Chiliantari (Athos).
Klosterkirche: Wandbild 135.
Cividale (Friaul).
Kapitelarchiv: Gebetbuch der heil. Elisabeth 126. 128.
Cremona.
Kathedrale: Portalskulpturen 53.
Darmstadt.
Grossh. Museum: Ottonisches Elfenbein 64.
St. Denis.
Kathedrale: Glasfenster des Abtes Suger 108. 124. 140.
Dernbach (Rheinpfalz).
Kirche: Weltgerichtsbild 105.
Dijon.
St. Benigne: Hauptportal 108. 137.
Irrenhaus: Mosesbrunnen des Claus Sluter 57.
Dresden.
Altertums-Museum: Kreuzgruppe aus der Freiberger Marienkirche 140.
Bibliothek: Perg. hs. No. 49 (elsäss. Historienbibel) 88.
Düsseldorf.
Landesbibliothek: Hs. D. 4 (Miss. aus Essen) 67. — Cod. B. 31 (Predigten St. Bernhard's) 132.
Escorial.
Kirche: Giordano's „Triumph der Kirche" 140.
Bibliothek: Hs. des Arbre d'amor des Maffre d'Ermengaud 116 A. 6.
Essen (Stift-).
Kirchenschatz: Karol. Elfenbein 21.
Ferrara.
S. Giorgio: Portalskulpturen 53.
Galerie (Ateneo): Fresko des Garofalo aus S. Andrea 121.
Florenz.
National-Museum (Bargello): Karol. Elfenbein der Sammlung Carrand 20.
Freiberg in Sachsen.
Dom: Goldene Pforte 54 fg.
Freiburg in Baden.
Münster: Die Skulpturen der Vorhalle *95—96. 107. 137. — Glasfenster 128. — Statue der Frau Welt 141.
Freiburg in der Schweiz.
Kantonal-Museum: Kreuzigungsbild des Hans Friess *118. 129 fg.
Fritzlar.
Domschatz: Emaillierter Buchdeckel 65 A. 2.
Fulda.
Verschwundene Statuen der K. u. S. 138.
Gannat (Dep. Allier).
Kirche St. Croix: Karol. Elfb. 21. 33.
Gent.
Kirche St. Bavo: Altarwerk der van Eyck 143 fg.
Universitäts-Bibliothek: Ms. 92 (Liber Floridus Lamberti) 28 A. 6. 109.
Germigny-les-Prés (Loiret).
Kirche: Mosaik Theodulfs (verschwunden) 27 A. 1.
St. Gilles (Dep. Gard).
Cluniazenserkirche: Portalskulpturen *83. 137.
Gladbach.
Kirchenschatz: Tragaltar des 12. Jh.'s 132.
Göttingen.
Universitäts-Bibliothek: Cod. theol. 231 (Karol. Hs. aus Fulda) 23 A. 1.
Haakpfüffel (Kreis Sangerhausen).
Kirche: Glocke mit Relief 131 A. 3.
Halberstadt.
Dom: Kreuzgruppe 140. — Klappaltar aus Wallrosszahn 102.
Liebfrauenkirche: Wandbilder 113.
Hamburg.
Galerie Weber: Tafelbild aus der Schule des Garofalo (No. 105) 121 fg.
Jaraslaw (Toltschkoff).
Kirche Johannis d. T.: Wandbild in der Vorhalle 136.
Karlsruhe.
Bibliothek: Perg. hs. No. 60. (Reichenauer) 32. 33. — Cod. Bruchsal I. (Evangelistar) 86. 87.
Kassel.
Galerie: No. 28 (Art des Lukas van Leyden) 130.
Köln.
Dom: Verschwundenes karol. Wandbild 27 A. 1. — Messgewand des 15. Jh.'s (?) 129.
St. Maria in Lyskirchen: Sogen. Hohenlohekreuz 14.
Öffentl. Bibliothek: Kölner Weltchronik (elsäss. Historienbibel des 15. Jh.'s) *99. 130. 131.
Sammlung Clavé-Bouhaben: No. 96 (Kreuzigungsbild des Bernaert van Orley) 82 A. 1.
Klein-Komburg (Schwaben).
St. Gilgen: Kelterbild 116.
Kopenhagen.
Kgl. Museum: Elfenbeinkruzifix der Gunhilde *65. 67.
Kremsmünster.
Stifts-Bibliothek: Bilderbibel des 14. Jh.'s 87.

Landshut (Bayern).
St. Martin: Westportal 87. 117. *118. 124. 138.
Laon.
Bibliothek: No. 382 (Missale des 12. Jh.'s) 122.
Notre-Dame: Statuen der K. u. S. 137.
Lauingen.
Wolff's Lectiones memorabiles von 1600. 119. 139.
Lincoln.
Domschatz: Casula-Agraffe *88. 108.
London.
British Museum: Tiber. C. 6. (Cottonian-Psalter) 65 A. 2. — Fragment einer franz. Historienbibel 93. — Hs. des Arbre d'amor von Maffre d'Ermengaud (Cod. 19 C. I.) 116 A. 6.
South-Kensington-Museum: Karol. Elfb. (No. 250. 67, Westwood No. 252) 21. — Karol.-otton. Elfb. (No. 73. 67, Westwood No. 255) *23. 24. 27—30. 32. 38. — Karol. Elfb. (No. 73. 66, Westwood No. 253) *23. 65. — Elfb.-Altärchen (No. 176) aus der Sammlung Morland 102.
Sammlung Edmond Waterton: Franz. Elfb. — Altärchen aus Dijon 102.
Longnoul (Dep. Seine et Oise).
Kirchportal: 10 Jungfrauen 107.
Lyon.
Kathedrale: Relief am r. Seitenportal 112.
St. Jean: Fensterrose 98.
Madrid.
Galerie: Schule des van Eyck, Lebensbrunnen 143 fg.
Magdeburg.
Dom: Vorhalle mit Marienportal 102. *107. 137.
Mans.
Kathedrale: Glasfenster 112.
Metz.
Kathedrale: Glasfenster der Westseite 113. — Statuen der K. u. S. (ergänzt) 137.
Museum: Elfenbein des Adalbero 21. 22.
Moissat-Bas (Dep. Puy de Dome).
Kirchenschatz: Reliquienschrein des 12. Jh.'s 18.
Monreale (Sizilien).
Kreuzgang am Dome: Kapitäle *112. 137.
(?) **Moskau.**
Sammlung Lobkow-Jegoroff: Heiligenbild des 17. Jh.'s 135.
München.
Hof- und Staatsbibliothek: Elfb. des 9. od. 10. Jh.'s. (Westwood No. 298) 12. — Elfb. aus dem Bamberger Domschatz auf Cim. 57 (Westw. No. 276) *22. 24. 27—30. 33. 38—40. — Evangeliar der Uota (Cim. 54, Cod. lat. 13601) *64. 66 fg. 122. — Codex aus Kloster Metten von 1415 (Cim. 8201) *65. 66. 80. 87. 124. 126. 128. — Lateinische Bibel von 1428 (Cod. lat. 15701) 91. 99. — Graduale vom Ende des 15. Jh.'s (Cod. lat. 23041) *119. 129. — Missale des Berthold Furtmayr von 1481 (Cod. c. pict. 22) 124 fg. — Gebetbuch Kaiser Maximilians mit Zeichnungen Cranachs 140.
National-Museum: Kopf einer Synagoge aus Wessobrunn 138.
Münster.
Dom: Fresken 113.
Muscleborough.
Banner des kirchl. Bataillons der Schotten in der Schlacht bei Muscleborough 126.
Narbonne.
Domschatz: Elfb. des 11. Jh.'s 34. — Altarumhang Karls V. — siehe Louvre.
Neapel.
(?) Bibliothek: Hs. v. Ferd. v. Aragonien gefunden 142.
Nördlingen.
Städt. Sammlung: Fritz Herlin, Hochaltar aus der Georgskirche 113.
Nürnberg.
Liebfrauenkirche: Skulpturenschmuck der Vorhalle 55.
St. Sebald: Statue der Frau Welt 141.
Orléans.
Bibliothek: Cod. 144, Miniatur des 13. Jh.'s 140 A. 8.
Osnabrück.
St. Johannis: Chorgestühl 128.
Oxford.
Bodleiana: Ms. von Leofric (10. Jh.) 65 A. 2. — Fragment einer franz. Historienbibel 93. — Französische Historienbibel * 94. 100.
Pampeluna.
Portal eines Klosters: Statue der S. 139.
Paris.
Bibliothèque nationale: Codex aus St. Germain-des-Prés (6. Jh.) 14. — Godescalc-Evangeliar (Cod. 1993) 16. — Soissons-Evangeliar 16. — Drogosakramentar *16. 18 fg. 32. 40. — Bibel Karls des Kahlen 16. 17. — Evangeliar aus Metz (Cod. lat. 9453) Miniatur 18, Elfenbein auf dem Deckel 21. — Elfenbein auf Cod. 9383 (Westw. No. 249) *22. 24. 27—30. 33. 38. — Die Historienbibeln: Cod. franc. 166: 89. *92. 98. 100. 103. 104. 110. 112—114. — Cod. franc. 167: *93. 98. 100. 103—105. 114. 123. — Cod. lat. 11560 (Emblemata biblica): *93. 100. 103. 109. 114. 122. 125. — Cod. lat. 9561 (Bilderbibel der Jeanne

Paris.
d'Evreux): 92. *94. 98. 109. 114. 123. — Bestiarium des Wilh. v. d. Normandie 106. — Cod. lat. 919 (Gebetbuch des Herzogs von Berry) 130. — Cod. franc. 858 (Arbre d'amor des Maffre d'Ermengaud) 116 A. 6. — Blockbuch des Vaterunsers von 1420 und von 1440: 131 u. A. 4. — Ms. graec. 65 (Gregor v. Nazianz) 134. — Ms. graec. 1208 (Homilien über Maria) 134. — Ms. graec. 74 (griech. Evangelien) 135. — Elisabethcodex (griech. Evangelien) 135.
Louvre: „Vierge ouvrante" (Elfb.) 102. — Seidener Altarumhang aus Narbonne (Salle des Dessins No. 1342) *111 fg. 128. — Rubens, Triumph der Kirche 140.
Musée Cluny: No. 48 (Elfb. aus der Sammlung Spitzer) 33. — Email des 12. Jh.'s 39. — Elfenbeinkasten St. Yveds (No. 1052) 54. 2 runde Glasscheiben des 13. Jh.'s. 89. — Langseiten eines Emailkästchens 12. Jh. 107. — No. 215 (Email aus der Sammlung Spitzer) 133. — Tafelbild „La croix vivante" (No. 737) 116—118.
Musée des arts décoratifs: Glasfenster des 13. Jh.'s 133.
Notre-Dame: Statuen der K. u. S. 88. 95. 114. 137. — Relief an der Aussenseite des Chores 101 A. 5.
Collection Debruge: Emailplatte des 12. Jh.'s. 13.
Collection E. Foule: Karol. Elfb. 27 A. 1.
Collection Firmin-Didot: Miniatur „Festung des Glaubens" 141.
Collection Spizer (ehemalige) Elfb. No. 48 siehe Cluny. — I, No. 63, Elfb.-Altärchen 102. — No. 215 Email siehe Cluny.
Cabinet de M. Denon(?) Louvre(?): Tafelbild des Jean Cousin, „Triumph der Kirche" 142.
Parma.
Baptisterium: Portalskulpturen 53.
Dom: Fragmente des Kanzelschmucks von Benedetto Antelami 85.
St. Petersburg.
Sammlung Basilewsky: Emailkruzifix 128.
(?) Sammlung Svenigorodskoy: Byzantinisches Email, Kreuzigung 135.
Pisa.
Dom: Kanzel des Giov. Pisano (früher im Campo Santo) 85 A. 2.
Baptisterium: Kanzel des Niccolo Pisano 85.
Pistoja.
S. Andrea: Kanzel des Giov. Pisano 85.
S. Giovanni-Fuorcivitas: Kanzel des Guglielmo d'Agnello 85 A. 3.
Poitiers.
Notre Dame la Grande: Skulpturen der Hauptfassade 8. — Glasfenster 30 A. 2.
Seminar-Bibliothek: Hs. des 15. Jh.'s 98.
Prag.
Miniatur in der Hs. „Mater verborum" 140 A. 7.
Ehemaliges Bild der Synagoge nach der Beschreibung Barthel Regenboges 133 A. 3.
Provins (Dep. Seine et Marne).
St. Ayoul: Relief m. K. u. S. 137.
Quedlinburg.
Domschatz: Ottonischer Elfb.kasten 33.
Ravenna.
S. Apollinare in Classe: Mosaik 11.
Presbyterium von S. Vitale: Mosaik 13.
Regensburg.
Hl. Kreuzkloster: Lektionar des 13. Jh.'s. 86.
Domschatz: Miniatur auf Reliquienkasten des 14. Jh.'s 86 A. 2.
Reichenau.
St. Georg zu Oberzell: Wandbilder des 10. Jh.'s 51—53.
Reims.
Kathedrale: Gobelins des 16. Jh.'s in den Seitenschiffen 58. — Statuen der K. u. S. an der Fassade 95. 137.
Bibliothek: Ms. C. 164 : 140.
St. Riquier (Dep. Somme).
Kirche: Mittelportal. Statuen der K. u. S. 137.
Rochester.
Kathedrale: Statuen der K. u. S. 138.
Rom.
Katakomben von St. Callisto: Abendmahl 10 A. 7.
Katakomben von St. Priscilla: Darstellung der Maria 57.
Mosaiken: S. Sabina 11. — S. Pudenziana 11. — S. Maria Maggiore 11. 13. — S. Cosmas u. Damian 11. — S. Venantius 11. — S. Prassede 11. — Alte St. Peters-Basilika, Apsis 11. — S. Marco 11.
S. Paolo fuori le mura: Erzthüren 53.
Vatican:
Bibliothek: Exultet-Hs. 17. — Hs. des Gregor v. Nazianz (No. 1163) 134 A. 5.
Christliches Museum: Silberne Kapsel aus Karthago 12. — Diptychon von Rambona 31 A. 1.
Sixtinische Kapelle: Deckenbilder Michel Angelos 53. 54.
Biblioteca Barberiniana: Exultet-Hs. 17.
Biblioteca Casanatense: Exultet-Hs. 17.

Rossano.
Kloster: Codex purpureus Rossanensis 10. 57.
Rouen.
Kathedrale: Glasfenster 116. — Skulpturencyklus 140.
Saalborn.
Kirche: Romanisches Kruzifix 65 A. 2.
Salzburg.
Stift St. Peter: Antiphonar des 11. Jh.'s *67. 122. 131 fg.
St. Sauvy (Gascogne).
Kirche: Glocke 131.
Scheldewindeke.
Kirche: Emailkruzifix 131.
Schneeberg.
Dom: Statuen der K. u. S. (?) 138.
Schwabach.
Stadtpfarrkirche: Seitenschiff. Schnitzaltar des 15. Jh.'s 101 A. 5.
Sens.
Kathedrale: Glasfenster 116.
Siena.
Dom: Kanzel der Pisani 85. 130.
Baptisterium: Gewölbemalerei 126 A. 3.
Municipalkapelle: Kirchengestühl 126 A. 3.
Sigmaringen.
Hohenzollern. Museum: Altkölnisches Tafelbild (No. 212) *120. 122. 128—129.
Stablo.
Klosterkirche: Reliquienschrein des hl. Remaclius 131.
Stanton (Fitzwarren, Wiltshire).
Kirche: Taufkessel 140 A. 6.
Strassburg i. E.
Münster: Fensterrosen 25 A. 3. — Glasfenster des Längsschiffs 54. — Statuen der K. u. S. am Südportal *89 fg. 95. 137. — Erklärung des Skulpturenschmuckes des Südportals 101 fg. — Statue der Frau Welt 141.
Bibliothek: Hortus deliciarum der Herrad v. Landsperg (jetzt vernichtet) 9. 16. 25. 90. *104. 105. 116 A. 3.
Stuttgart.
Museum der bild. Künste: Oberdeutsches Kreuzigungsbild von 1532 (No. 508) 82 A. 1.
Altertums-Museum: Bartholome Zeitblom, Prophetenbilder aus den typologischen Gemälden von Zwiefalten 56.
Bibliothek: Chronikon Zwiefaltense 116 A. 3.
Kgl. Handbibliothek: Psalter des Landgrafen Hermann v. Thüringen 128.
Tongern.
Domschatz: Karol. Elfb. *20. 30 A. 1. — Kreuzreliquiar 128.
Tournai.
Domschatz: Diptychon des hl. Nicasius 15. *20. 26. 39. — Reliquienschrein des hl. Eleutherius 131.
Collection Fauquez: Karol. Elfb. 21.
Trier.
Matthiasbasilika vor der Stadt: Deckenbemalung 6.
Domschatz: Karol. Elfb. 21. 39. — Email der zugehörigen Hs. 133.
Liebfrauenkirche: Statuen der K. u. S. und Skulpturenschmuck 102. *106. 137.
Stadtbibliothek: Codex Egberti 38.
Troyes.
Domschatz: Email 132.
Trzemeszno (Posen).
Kirchenschatz: Patene 138.
Ulm.
Münster: Chorgestühl des Jörg Syrlin 56. — Taufstein 57.
Vendôme.
Domschatz: Thränenkasten aus Freising 25.
Venedig.
S. Marco: Portalskulpturen 53.
Verona.
S. Zeno: Bronzethüren 12.
Wasserburg (Oberbayern).
Pfarrkirche: Wandbild an der Aussenseite des Chores *119. 122.
Wechselburg.
Schlosskirche: Kreuzgruppe 140.
Wessobrunn.
Kloster: Kopf der Synagoge (jetzt in München) 138.
Wien.
Hofbibliothek: Genesishandschrift des 5. Jh.'s 10. 13. — Ms. 2554 (franz. Historienbibel) 93. — Ms. 1179 (franz. Historienbibel) 94.
Wilten (Tirol).
Stift: Patene 105 fg.
Wimpffen i. Th.
Pfarrkirche: Tympanon des Hauptportals 138.
Worms.
Dom: Südportal 128. 137. *141.
Würzburg.
Deutschherrnkirche: Statuen der K. u. S. (?) 138.
Zillis (Graubünden).
Kirche: Gemalte Holzdecke 91.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Tafel II.

Elfenbein im South-Kensington-Museum zu London.
(Westwood No. 255.)

Tafel III.

Elfenbein auf dem Buchdeckel von Cod. 9383 der Bibliothèque nationale zu Paris.

Tafel IV.

Elfenbein aus dem Bamberger Domschatz auf Cim. 57 der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

1.

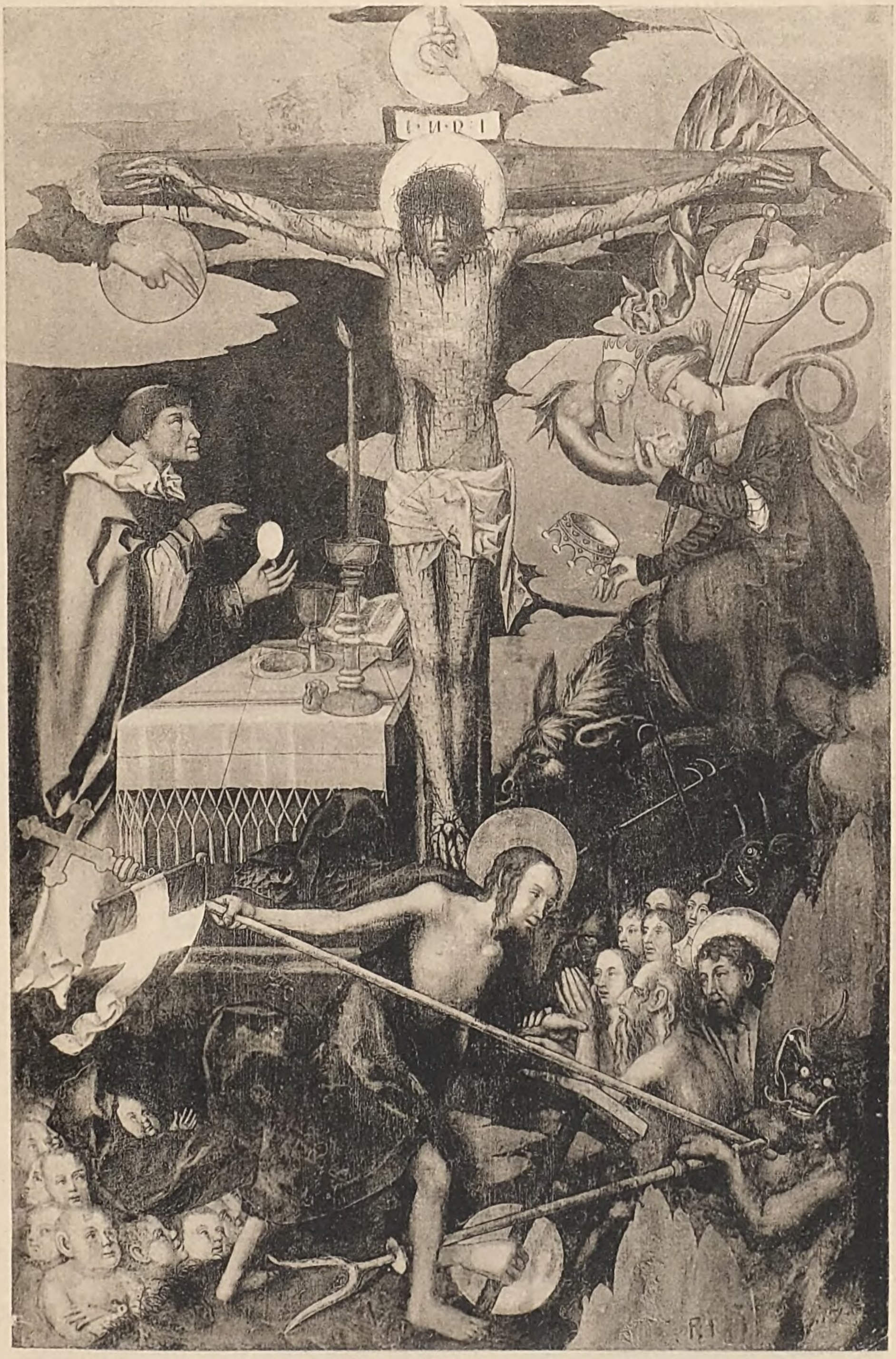
2.

3.

4.

Tafel V.

Miniaturen aus der burgundischen Historienbibel Ms. franc. 166 auf der Bibliothèque nationale zu Paris.



Tafel VI.

Tafelbild des Hans Friess im Kantonal-Museum zu Freiburg i. S.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weber, Paul,

Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge eine kunsthistorische Studie

Stuttgart 1894

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.52-ab
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11838809-1